



جامعة تشرين

ردم للنسخة المطورة: ٣٦٠٥٤٠٣٠ / ردم للنسخة الالكترونية: ٣٦٠٥٧٨٠٣٠



جامعة سنان

# دراسات في اللغة العربية وأدابها

علمية محكمة

٣٧

أثر العدول في توجيه المعنى في شرح ابن هشام «بانت سعاد»

فيثأت بابو

الضمير المتكلّم بين إيات هوية المذات ومواجهة الآخر في ديوان محمود درويش

محمد جواد بويعابيد وسید حیدر قرع شیرازی وأحمد حیدری

المهاجه السياسي في حروبات السيد حیدر الحلي

حیدر زهراي ومحمود خورسندی وشاکر العارضی

الصور البالية في امثال العرب (مجموعة مختارة)

وحيد سلیمان

فخام الهوية بين أنوثة قاهرة ورجولة مقهورة: قراءة مابعد كولونialisية في رواية «العطير الفرنسي»

فرانز ميزاري وبشیر حمزري راد وخليل بروعي وهادي نظيري منظم

نسج التكرار وأساليبه في ديوان «الاتسروا الشمس منا»: دراسة أسلوبية في البيتين الإيقاعية والدلالية

امين نظيري تربزي ومحسن خالقاني اصفهانی وسید فضل الله میر قادری

صور الشبيخوخة في شعر العرجي

عبد الكريم يعقوب وجلين بيطار

نصف سنوية دولية محكمة تصدر عن جامعى

ستانيسلاوسية - تشنرين السورية

السنة التاسعة - العدد السابع والعشرون - رباعي وصيف ١٤٩٧ هـ / ٢٠١٨ م

## أثر العدول في توجيه المعنى في شرح ابن هشام "بانت سعاد"

غياث بابو.

### الملخص

تناول هذه الدراسة قراءة نصية نحوية جديدة للبردة، تمثل في ظاهرة العدول أو الانزياح التي وظفها الشاعر كعب في إبداعه الصّلد، فأفرزت غنىًّا فنيًّا، ودلاليًّا، من خلال لغته الشعرية التي تحمل طاقات إيحائية، وإمكانات تعبيرية، تمثلت في أنماط متعددة من العدول: التحوّي والصرفي؛ ذلك العدول الذي كشف عن بواطنها، وفتح أسرارها ابن هشام الأنصاري في شرحه قصيدة "بانت سعاد"، فدلت الدراسة على قدرة ابن هشام العقلية على استنباط الوجوه النحوية المتعددة، من مثل: النقل، والقلب، والتناوب، وغيرها، وربطها بالمعنى؛ إذ يرجع تعدد المعنى إلى القراءات المتنوعة للبيت الشعري، فحاولت في دراستي هذه إعادة إنتاج المعنى اعتماداً على ربط النحو بالدلالة.

وهذا العدول عن الصيغ الأصلية في السياق النصي له أبعاد بلاغية، ومقاصد بيانية، يعمد إليه الناظم، فيكشف عن وجه من وجوه البيان الدلالي الذي يفاجئ المتلقى، ويشير دهشته، لمخالفته القواعد المألوفة في العرف اللغوي؛ مما يؤدي إلى كسر النظام النحوبي، والانحراف باللغة من مسار الجمود إلى التطور حيث الإبداع، والتوجه نحو البؤر ذات الدلالات المركزية التي تسهم في تقوية المعنى بسبب التوسيع الدلالي في الصيغ والبني التي تشتمل عليها النصوص المدروسة.

كلمات مفتاحية: القاعدة، المعنى، التوجيه.

### مقدمة:

إن الدراسات النحوية واللغوية ركزت على استنباط القواعد التي تتعلق بأقسام الكلام، وما يتعلق بالجملة من مباحث، ومن ثمّ تطبيقها على الكلام الفصيح من قرآن وشعر ونشر؛ في حين تجاوز علماء المعاني هذه الشكلية، وهذه القواعد المثالية إلى فهمٍ أعمق وأدقًّا للمعنى، فحاولوا الغوص في أغوار المعنى،

\* - مدرس في قسم اللغة العربية، جامعة الفرات، الحسكة، سوريا.

كاشفين أسراره، فانبثقت عنهم مصطلحات عدّة مثل: الالتفات والعدول والحدف والتعريف والتنكير وغيرها، وقد أصبح العدول في حلته الجديدة، عند المحدثين، انتزاعاً، وهو من ترافق المصطلحات، لاختلافها، ولا يُلْجأ إلَيْه إلَّا في لغة الإبداع، فإذا خرج شيء عن القواعد المعيارية، عُدَّ خروجاً عن المألوف، فأصبح انتزاعاً وعدولاً، بيد أنه في حلته الجديدة يصبح نضاراً<sup>(١)</sup>.

ومع مرور الزمن ولدت من رحم هذين المصطلحين - أعني العدول والانتزاع - مصطلحات متعددة تؤدي الدلالة عينها، فالأكثر استعمالاً من بين تلك المصطلحات: العدول والانحراف والانتزاع، وقد تعلقت بدائرة هذه المصطلحات مصطلحات غربية المنشأ منها: التجاوز، المخالفة، الانتهاك، خرق السنن، اللحن، التحريف، وغيرها.<sup>(٢)</sup>

يسهم هذا العدول في توليد فضاءات دلالية، وأبعاد جمالية، من حيث الوزن والموسيقى، وربط العناصر الفاعلة في السياق، وجعله نسبياً متناغماً، يكمن في نظام العلاقات بين البنى العميقه والبني السطحية، وهذا التناوب يعطي تفسيراً دلائلاً، ويفتح الباب أمام التأويل بوصفه وسيلةً من وسائل تفسير التحول عن الأصل إلى الفرع، فالعدل "أن تري لفظاً، فتعدل عن اللفظ الذي تري إلى آخر، سواء أكان في الحركات أم في الأصوات أم في الصيغ أم في التراكيب".<sup>(٣)</sup>

وقد سمي ابن جني هذه الظاهرة "شجاعة العربية" لما فيها من الحذف والزيادة والتقدم والتأخير والحمل على المعنى، والتحريف وغيرها، مستدلاً على ذلك بأمثلة كثيرة مدللاً على ما بها من مجاز واتساع، كما أفرد باباً في إnahme الحركة عن الحرف والحرف عن الحركة، فتعدل عن الحركة في آخر الكلمة إلى ما قبلها<sup>(٤)</sup>. وقد كثر في الدراسات الأسلوبية المعاصرة الجمع بين مصطلحي: العدول والانتزاع، غير أن الأول قديم، والثاني غري معاصر، فهو بالفرنسية *ecart*، وبالإنجليزية *deivation*، والانتزاع يعني استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً استعملاً يخرج بها عما هو معتمداً ومؤلف، بحيث يؤدي ما ينبغي له أن يتصرف به من تفرد وإبداع وقوّة جذب وأسر<sup>(٥)</sup>. وربما كان مصطلح العدول من أقوى المصطلحات القديمة تعبيراً عن مفهوم الانتزاع.<sup>(٦)</sup>

<sup>(١)</sup> أحمد محمد ويس، الانتزاع من منظور الدراسات الأسلوبية، ص. ٧.

<sup>(٢)</sup> المصدر نفسه، ص. ٣٣، ٣١.

<sup>(٣)</sup> محمد إبراهيم عبد السلام، ظاهرة العدول في اللغة العربية، ص. ١٨.

<sup>(٤)</sup> ابن جني، الخصائص، ٢ / ٣٦٠، ٤٤٦، ٤٤٧.

<sup>(٥)</sup> أحمد محمد ويس، الانتزاع في التراث النقطي والبلاغي، ص. ٥.

<sup>(٦)</sup> المصدر نفسه، ص. ٣٧.

ورأى الدكتور مصطفى النحاس أن العدول أو الانزياح لا يكون إلا على مستوى النص، فيتفاعل النحو مع الدلالة لإنتاج المعنى فهو "دراسة الوظيفة الدلالية لبعض العناصر النحوية وربطها بشبكة الدلالة في النص"، وذلك يتطلب إخضاع التحليل النحوي لعمليات التحليل البنوي في الأدب، بمعنى أن ما يقع في النص من انحرافات، عدول عن الأصل أحياناً، أو انزيادات على المستوى الأدبي يقع أيضاً على المستوى النحوي، وهذا لا يتم جزاً وإنما تحكمه قواعد عامة وأطر نظرية يكشف عنها النص<sup>(١)</sup>.

يكسب هذا البحث أهميته من خلال القضايا اللغوية التي تم تناولها من قبل ابن هشام في شرح "بانت سعاد"، ودرستها دراسة نحوية نصية على مستوى التركيب، لما لهذه الظاهرة . أعني الانزياح أو العدول . من أهمية كبيرة في الحياة النقدية المعاصرة، فتأتي التحولات على الصعيد النحوي متمثلة في قضايا الانزياح الذي يستعمل على معانٍ متعددة، مما يعكس طاقة متفجرة في بنية التركيب النحوي، وهو كلام يدلّ في آنٍ على التفرد والتحيز، وخلق خلخلة في بنية التّوقيع الجمالي النحوي.

أما هدف البحث، فيكون من خلال تسليط الضوء على ربط القارئ بالقضايا الإبداعية المتعلقة بلغة الشعر، وما تشتمل عليه من رؤى نحوية دلالية تتعلق بالتأويل والملازمة بين اللفظ والمعنى، مما يقودنا وإزاء هذه الحالة إلى أماكن لم تكن مألوفة في الاستخدام اللغوي، وقد أصبح بالإمكان تدارسها والانطلاق منها إلى آفاق أخرى في الدرس والنحو.

وفيما يخص منهجية البحث، فقد اتخذت منهج الوصف الذي يلاحق البنية التكوينية لقصيدة البردة الأولى في فضاءاتها التصيّة بغية تبيان أثر الانزياح في المعنى، والكشف عن جمالية التركيب الشعري، ودلالته المُتحققة، وقد كانت الانطلاقات من استنطاقات ابن هشام لقصيدة كعب المشهورة.

وإذا ما عدنا إلى قصيدة كعب وجدنا اهتمام ابن هشام بالانحرافات والانزيادات المشكّلة للنص الشعري، وقد كان في تتبعه دقيقاً، للكشف عنها في النصّ الفصيح، وقد اتّخذ الانزياح في فكر ابن هشام مصطلحات متعددة، منها:

### أ - النقل أو التحويل:

١ - صيغة "أَفْعَلَ بِهِ" ، والقول بالزيادة لمواءمة القاعدة:

أوضح ابن هشام أن الباء تزاد في صيغة "أَفْعَلَ بِهِ" في قول كعب:

**أَكْرَمْ بِهَا خَلَّةً لَوْ أَنَّهَا صَدَقَتْ مَوْعِدَهَا أَوْ لَوْ أَنَّ النَّصْ مَقْبُولٌ<sup>(٢)</sup>**

<sup>(١)</sup> مصطفى النحاس، نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب، ص ٤.

<sup>(٢)</sup> جاء البيت في الديوان: يا وَيَحْهَا خَلَّة، ويروى أيضاً: " وَيَلْأَهَا خَلَّة". انظر: كعب بن زهير، الديوان، ص ٦١.

فقوله: أَكْرَمْ بِهَا: مَا أَكْرَمَهَا، ومثله: **﴿أَسْمَعْ بِهِمْ وَأَبْصِرْ يَوْمَ يَأْتُونَا﴾**<sup>(١)</sup> أي: ما أسمعهم، وما أبصرهم في ذلك اليوم.<sup>(٢)</sup> ثم راح يعرض آراء النحاة في صيغة "أَفْعَلْ به". إنَّ كثيراً من حروف المعاني جاءت متفقة مع قواعد النحو، وبعضها الآخر خرج على القياس، فلنجأ إلى تبرير ذلك بالتأويل، ل تستقيم آراؤهم، وتتفق مع مذاهبهم، ومن ذلك زيادة الباء في صيغة "أَفْعَلْ به"، وما ينبع عنها من معانٍ ودلالات، يقول الرّضي: " وإنما سميت هذه الحروف زوائد، لأنّها قد تقع زائدة، فيتوصّل بها إلى زيادة الفصاحة، أو إلى إقامة وزن أو سجع أو غير ذلك، وسميت زائدة لفائدين: معنوية، لتأكيد المعنى الثابت وقويته، ولفظية لتزيين اللّفظ، وكون زيادتها أَفْصَح، أو كون الكلمة أو الكلام، بسببيها، تحياً لاستقامة وزن الشعر أو لحسن السجع".<sup>(٣)</sup>

فالتركيب (أَكْرَمْ بِهَا) معدول ومحول عن بني عميقه، تألفت على مراحل لتفز البنية السطحية في نظم الشاعر، فالمراحل تبدأ من صيغة: كرمت سعاد، دلالة (فَعُلْ) تدل على أنّ صفة الكرم ملزمة لـ "سعاد" حتّى أصبحت كالستجية والطبع فيها، وهذه دلالة التحوّل في الصفات حيث تصف تطور الحال درجة، فدرجة؛ لأنّ الحدث معها يدل على الاستمرار والثبات، والكرم، حينئذٍ، ملازم لسعاد، ومتمكن منها؛ فتحوّل الصيغة إلى " فَعُلْ" مضموم العين للدلالة على غرض المبالغة والتعجب؛ لأنّ الأصل في صيغة (فَعُلْ) داخل توقعها السياقي النصي للقصيدة أن تدل على الطبائع والسمجايا، فإذا انتقلت إلى التعجب دلّ ذلك على أنّ التعجب صار كالغريرة، لأنّ باب (فَعُلْ) موضوع لهذا المعنى على نحو نسيّ تحريري طاغٍ.<sup>(٤)</sup>

ولمّا فاجأ الشاعر المتلقّي بازدواج تركيبي لعبارتين متماثلتين في المعنى ربطت بينهما "أو" التي يعني الواو: "لو أنها صدقت موعودها، أو لو أن النصيحة مقبولة" - إذ إنّ هذين التركيبين اعتمدوا على مفتاح دلالي رئيس ربط بين التركيبين المتوازيين هو الامتناع، سواء في اللّفظ من خلال أداة الشرط "لو" التي تفيد الربط بين جملتي الشرط والجواب، أم في المعنى لما لعدم الصدق وعدم قبول النصيحة من معنى عدم الامتثال للأمر، فولّد جملًا متوازية ومتضادّة دلاليًا وإيقاعيًا - غير مسار المعنى، إلى تركيب آخر سلب منه صفة لزوم الكرم لسعاد، أي: لو صدقت لتمت خلالها، ولكنّت كريهة، وزاد المعنى وضوحاً في البيت

<sup>١</sup> سورة مریم، الآية، ٣٨.

<sup>٢</sup> ابن هشام، شرح قصيدة كعب بن زهير، ص ١١٠. ١١١.

<sup>٣</sup> الرّضي، شرح الرّضي على الكافية، ٤ / ٤٣٢ - ٤٣٣.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ٤ / ٢٢٩.

الذي يليه: " لكنّها خلّة قد سيط من دمها فجّع وولع وإخلافٌ وتبدلٌ " أي: إنّ هذه المرأة قد خلط بدمها الإفحاع بالمكروه، والكذب في الخبر، والإخلاف في الوعد، وتبدل خليل باخر، وصار ذلك سجية لها لا طمع في زواله عنها. فأصبح التركيب: أكرم سعاد، على الأمر، وإنساد صيغة الأمر إلى الفاعل الظاهر قبيح، وهذا مخالف للقاعدة الأصل، فتحول إلى تركيب ثالث: أكرم بسعاد! فزيادة الباء في الفاعل لإصلاح اللّفظ.<sup>(١)</sup> وأصبح تركيب التعجب مؤقتاً حالياً، وليس مستمراً، فأنت تتعجب في الوقت نفسه الذي ترى شيئاً خارجاً عن المألوف، أو عن العادة، ثم يتحي هذا التعجب بعد مدة.

فالعدول هنا هو الذي كسا التركيب اللغوي وشيأ لفظياً إضافياً، بإعادة تنظيم البناء اللغوي لخلق جمالية تخترق ذهن المتلقّي، وتأثير فيه. فالدلالة لفظية بزيادة حرف الجر للتوكيد، والتشبيت، تشبيت ما يريد الشاعر به للتأثير في ذهن المتلقّي، من إعجاب بهذه الصديقة، أي: ما أكرّمها خلّة لو أنها وفت مواعيدها، أو قبلت النّصح، ولا تخلو الزيادة من تزيين اللّفظ، لأجل استقامة الوزن، ونجد أنّ عبارة " أكرم بها!" الإنسانية تعطي طاقة دلالية، تكسو السطح اللغوي بهاء وجمالاً، وقدرة على التعبير، وإصال المعنى المراد، بanziاحها عن العبارة العميقـة "كرّمت" الخبرية فجملة "التعجب" جملة توليدية للتعبير عن الانفعال، ارتبطت بتركيبتها وخصائصها في ذهن المتكلّم بمشاعر الإعجاب والدهشة والخيرة، فصيغة "أ فعل به" ارتبطت بالنّغمة الصوتية المستوية في بداية الجملة، ثم تأخذ هذه النّغمة وضع النّغمة الهاابطة في نهاية الجملة<sup>(٢)</sup>.

## ٢- العدول عن المثنى إلى المفرد:

لقد ركن ابن هشام في غير موضع إلى حمل الكلام على المعنى حين وجده على خلاف قواعد العربية، وأصول النحوين، كرد المثنى إلى المفرد وما شابه ذلك، وكان يخرجه على ما يوافق القواعد النحوية الموضوعة؛ وذلك في قول كعب:

**مِنْ كُلِّ نَضَاحِ الدَّفْرِيِّ (٣) إِذَا عَرَقْتْ عَرْضَتْهَا طَامِسُ الْأَعْلَامِ مَجْهُولُ**

فقوله: "الدّفري" مفرد قائم مقام الثنوية، إذ الناقفة لها ذفريان لا ذفري واحدة.<sup>(٤)</sup>

<sup>١</sup> الرضي، شرح الرضي على الكافية، ٤/٤ - ٢٣٥ - ٢٣٤. ابن هشام، شرح قطر الندى وبل الصندى، ٣٢٠.

<sup>٢</sup> مرعي الخليل عبد القادر، أساليب الجملة الإفصاحية في النحو العربي، دراسة تطبيقية في ديوان الشابي، ص ٨٣.

<sup>٣</sup> قال الليث: الدّفري: هو الموضع الذي يعرق من البعير خلف الأذن، وهو ذفريان من كل شيء. ابن منظور، لسان العرب، (ذفر).

<sup>٤</sup> ابن هشام، شرح قصيدة كعب، ١٧٥، ١٧٩.

إذ المعنى: نصّاحة الْدَّفْرَيْنِ، وهو مجاز مرسل، ومن العرب من يوقع كلاً من المفرد والمثنى والجمع موقع كل من الآخرين؛ أمّا وقوع المفرد موقع المثنى، ففي العضويين كالعينين والأذنين واليدين والرجلين، تقول: رأيته بعيني وسمعته بأذني، ومنه قول كعب: من كلّ نصّاحة الْدَّفْرَيْ؛ إذ لكل من الناقة والبعير دُفْرَيْان، وهي نقرة خلف أذنها،

غير أنّ هذا الاستعمال اللّغوي، أعني إقامة المفرد مقام المثنى، كان لغرض أسلوبيّ، يمثل حيوية العربية ومرونتها؛ فحق الكلام والقاعدة استعمال الأصل على الثنائيّ، من غير انحراف، بيد أنّه قد يعبر عن أوضاع دلالية لا يمكن الوصول إليها إلا بمثل هذا الانزياح التّحوي عن الأصل القواعديّ المعياريّ. وربما كان التخفيف، وفهم المعنى المراد ألجأ الشاعر إلى هكذا انزياح؛ لأنّ ذكر الكلمة مثناة - والثنائية فائدتها التكرار - أتقل من ذكرها مفردة، فالمفرد أخفّ على النطق من المثنى، وفهم المعنى المراد من كلمة "الْدَّفْرَيْ" جعل الشاعر يستعمل هذه الكلمة مفردة.

### ٣- العدول عن "مفعول" إلى "فعيل":

إن العدول في الصيغة الصرفية يساهم في تنمية الثروة اللغوية؛ لفظاً ودلالةً، وهناك تغييرات لأجل الوزن والموسيقى، فيحدث الشاعر خرقاً في نظام اللغة الصرفية، يؤدي إلى ترك المستعمل الأصل، واستحداث فرع يساعد على توليد قاعدة جديدة تؤدي معنى دلائياً، وجمالياً إضافياً، يتمثل في تقوية المعنى. وعليه قول كعب:

**وَمَا سَعَادْ غَدَاءَ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا      إِلَّا أَغْنَ غَضِيقُ الْطَّرْفِ مَكْحُولٌ**

قوله: "غضيقُ الْطَّرْفِ" هو "فعيل" بمعنى "مفعول" كقتيل وجريح وكحيل ودهين، وهو كثير.<sup>(١)</sup>  
نجد في هذا البيت أنّ الشاعر عدل عن استعمال "مغضوب" إلى "غضيق" وفق تحول إيقاعيّ في الصيغة بغية خلق حيوية تطرب لها الآذان، حفاظاً على موسيقى البيت، ونمته. وهدف التنويع في الأوزان والصيغ، كي لا يقع تكرار في صيغة "مفعول"، فيملّ القارئ، وينصرف عنه، ولفظ "غضيق" أفتح وأخفّ من صيغة "مغضوب" وربما يكون توالد الصيغ الصرفية من بعضها اتساعاً في اللغة، بيد أنّ تعاور الصيغ، له دور مهمّ في التكثيف الدلالي حيث يعمد فكر الشاعر الحرّ إلى اختيار ما يراه مناسباً من الصيغ اللغوية التي تقوم بدور جماليّ تكني عنه، إلى جانب وظيفتها الدلالية التي ترمي إلى الثبات والمبالجة في الوصف.

ف "فعيل" التي يراد بها معنى "مفعول" تشقق من الفعل المتعدي، وتستعمل في صيغة الفعل المبني للمجهول، للدلالة على الحدث الواقع على المفعول، مع إرادة التجدد، وهذه الصيغة فيها تحول، يبدأ بالتركيب العميق: "عُضُّ الطرف" مع إرادة التجدد والاستمرار، فإذا أراد أن يكون الغرض وصفاً ثابتاً للظبي حَوْلَ التركيب إلى: "ظي أَغْنُ غَضِيْضُ الطرف" ، للدلالة على المبالغة، وهو المعنى المقصود؛ أي: لكثره وقوع الغرض منه.

فلجوء الشاعر إلى هذا المستوى الإبداعي يجعله مختلفاً المستوى المألف للغة، إذ يشحن النصّ الشعري بطاقة أسلوبية جمالية لإحداث صدمة في ذهن المتلقى. فدلالة "فعيل" هذه على "أن الوصف قد وقع على صاحبه، حيث أصبح سجية أو كالستجية ثابتًا، أو كالثابت، فتقول: طرف مكحول، وطرف كحيل، فكحيل أبلغ من مكحول، لأنّ معناه أنّ الكحل أصبح في صاحبه كأنّه خلقة"<sup>(١)</sup>. وكذا الحال بالنسبة إلى صيغة (غضيض)؛ فأيّ سعاد هذه؟ وأيّ غزال هذه؟ إنّما تمثل اكمال الحسن مع اكمال الغرض للطرف المكحول ذلك الغرض الذي صار معلمًا ومثالًا وفاعلاً، ومتمدّاً، كيف لا؟ والحديث هنا عن سعاد الرمز المسافر إلى تخوم لا حدود لها من التأمل العارف عند كعب الشاعر.

## ب . القلب:

### ١- قلب التشبيه لمواءمة تعليق شبه الجملة:

التعليق مسألة تعتمد على المعنى، إذ لا بدّ لشبه الجملة من متعلق، تتعلق به، وممّا يُسْجَل لابن هشام حذوه مسلك البلاغيين في الاعتماد على المعنى البليغ في تعليق الظرف "غداة" في قول كعب:

وَمَا سَعَادُ غَدَاءَ الْبَيْنِ إِذْ رَحَلُوا      إِلَّا أَغْنُّ غَضِيْضُ الطرفِ مَكْحُولٌ

أنّه قال: "عاملها التشبيه، ويقدّر حرف التشبيه قبل "سعاد" وقبل الظرف أيضًا داخلاً على "سعاد"؛ أي: وما كسعاد في هذا الوقت إلّا ظي أَغْنُّ، وهو محصل للمراد على وجه أبلغ، وذلك إذا بالغوا في التشبيه عكسه، وفي ذلك من المبالغة ما لا خفاء به. وقلب الكلام جائز في التشبيه وغيره، ويكون مقبولاً عند الحقيقين إذا تضمن اعتباراً لطيفاً كما في باب التشبيه."<sup>(٢)</sup>

وإذا كان هذا النوع من التشبيه خروجاً على المألف، والقاعدة الأصل، فهو عدول وانزياح، انزياح عن الأصل إلى الفرع، للمبالغة، وقد اتخذ هذا التشبيه مسميات عديدة، من مثل التشبيه المعكوس أو المنعكس، أو غلبة الفروع على الأصول.

<sup>(١)</sup> فاضل صالح السامرائي، معاني الأبنية في العربية، ص ١١٧.

<sup>(٢)</sup> ابن هشام، شرح قصيدة كعب بن زهير، ص ٦٣ - ٦٤.

فهذا على أنه جعل صوت سعاد لما فيه من غنة، ورقة كأنه أشهر وأعرف وأجمل حين تُمتدح، من صوت الظبي الأغن، فيلزم تضمنه معنى خاصاً لطيفاً، ويبدو أن الغرض الأساس من هذا التشبيه المبالغة، فصار المشبه به "الظبي" فرعاً، والمشبه "سعاد" أصلاً، وعكس التشبيه، غير أنه حذف أداء التشبيه. وبقاء أداء التشبيه في التشبيه المقلوب أقوى من حذفها.. لأنه بحذفه لأداء التشبيه ساوي بين غنة صوت الظبي وغنة صوت سعاد، فليس لأحد فضل في صفاء الصوت، وغنته، لأنهما متساويان، ونجد هنا أن التشبيه المقلوب الأحمد مع التشبيه البليغ، فزاد المسالة تعقيداً، وربما وصلت إلى درجة الافتعال والمبالغة. وذهب ابن هشام في مغني الليب إلى أن بعض النحاة علق الظرف "عداه" بالأداة "ما" لأنها نابت مناب الفعل "انتفى" والتقدير: انتفى كونها في هذا الوقت إلا كاغن، ومنعه بعضهم.<sup>(١)</sup> ولا يجوز تعليق الظرف بحال ممحونة من "ما" لأنها لا يعمل في الحال معنى حروف النفي والاستفهام، لأنها لا تشبة الفعل لفظاً<sup>(٢)</sup>. وعليه؛ فإن التعليق بالفعل "يشبه" على التشبيه المعكوس أقوى وأبلغ من التعليق بـ "ما" لنيابتها عن "انتفى"، لما فيه من جمالية لاتتوافر عندما يعلق بـ "ما".

## ٢- قلب الإسناد:

القلب هو "أن يشمل الإسناد إلى شيء، والمراد غيره"<sup>(٣)</sup>. وجعله قدامة بن جعفر من عيوب ائتلاف المعنى والوزن، وعرفه بقوله: " وهو أن يضطر الوزن الشعري إلى إحالة المعنى، فيقلبه الشاعر إلى خلاف ما قصد به ".<sup>(٤)</sup> ورأى ابن هشام أنه فن أكثر ما يقع في الشعر،<sup>(٥)</sup> وفي القلب خلاف بين النحوين والبيانيين. وذهب سيبويه إلى أنّ وقوع القلب في اللغة لسعة الكلام: "وَمَا قَوْلُهُ: أَدْخِلْ فُؤْهُ الْحَجَرَ، فَهَذَا جَرِي عَلَى سَعْةِ الْكَلَامِ، وَالْجَيْدِ: أَدْخِلْ فَاهُ الْحَجَرَ، كَمَا قَالَ: أَدْخَلْتُ فِي رَأْسِي الْقَلَنْسُوَةَ، وَالْجَيْدِ: أَدْخَلْتُ فِي الْقَلَنْسُوَةِ رَأْسِي ".<sup>(٦)</sup>

وقد أقرَّ ابن هشام بوقوع القلب في الشعر عند وقوفه على قول كعب:

كَانَ أَوْبَ ذَرَاعِيهَا إِذَا عَرَقْتَ      وَقَدْ تَلَفَّعَ بِالْقَوْرِ الْعَسَاقِيلُ

<sup>١</sup> ابن هشام، مغني الليب، ص ٥٧٢.

<sup>٢</sup> الرضي، شرح الرضي، ٢ / ١٥.

<sup>٣</sup> الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ٣ / ١٨٤.

<sup>٤</sup> قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ٢٠٩.

<sup>٥</sup> ابن هشام، مغني الليب، ص ٩١١.

<sup>٦</sup> سيبويه، الكتاب، ١ / ١٨١.

إذ قال في العجز: "وفيه قلب، إذ المعنى: أنّ السراب صار للأكم مثل الثّام، فالأصل: وقد تلّفعتِ القورُ بالعساقيل، فقلب."<sup>(١)</sup>، أي: تلّحّفتُ الجبال الصغيرة أو التّلال بالسّراب. وليس العكس. فظاهره أنّ الشاعر أسناد الفعل "تلّفع" المراد منه الاتّخاذ إلى العساقيل، والمراد عكس ذلك، إسناده إلى "القور" وبالباء للحال، والقور مصاحبة العساقيل، لا العكس، وفائدته المبالغة، يجعل العساقيل مستبعة للقور وتلّحّفة بها.

ويكشف لنا السياق النصي للتركيب عن نوعين من النحو: النحو المعياري المتمثل بالقاعدة الأصل، إسناد "تلّفع" إلى "القور"، والنحو الخارج على معيار النصّ المتمثل بلغة الإبداع، والمتمثل بلغة افتتاح النصّ وتعدد القراءات المتحلّي بالقلب، وإسناد "تلّفع" إلى العساقيل. فالنّار المتلهّبة على المستوى النفسي الجوائني انعكست على الأشياء الخارجية فجعلتها أشدّ قساوة على المستوى الظاهري، يبدأ أنّ ناقة كعب تتطلّع إلى تخوم تحدّرت بفضاءات الرّوح، روح المحبة والأمل، والتواصل، والإشراق، والإيمان، إنّ هذه النّاقة فيها ملامح مقدّسة من هنا لم تعدّ المقيدات الدّنيوية عراقيل يحسب لها حساب، إنّما ناقة مكتملة رسمتها أبجدية الطموح الوثاب الذي يتطلّع إلى النور حيث موطن الحسن والحب والدّفء والعفو النّبيل. وعلى أية حال، فالقلب اللغوي ذو السمات الشّعرية، خارج عن المألوف، يثير ذهن المتلقّي، ويشغله، فيجعله يبحث عن المعنى خارج إطار الكلasicية المعهودة، ليغوص في أُزُر التراكيب، فينتزع غلقها.

### ج - أثر تغير العلامة الإعرابية في المعنى:

أدرك النّحاة أهمية تغيير العلامة الإعرابية، ودورها في توجيه المعنى، وجعلوا لذلك قواعد مختلفة، ولاحظوا الفروق بين المعاني من خلال العدول عن هذه العلامة، فتأخذ تركيباً جديداً، ومعنى مغايراً للمعنى السابق، قال ابن فارس "فإن الإعراب هو الفارق بين المعاني..... وبه يعرف الخبر الذي هو أصل الكلام."<sup>(٢)</sup>، ويوقف على أغراض المتكلمين، وللعرب في ذلك ما ليس لغيرها: فهم يفرقون بالحركات وغيرها بين المعاني.

<sup>(١)</sup> ابن هشام، شرح قصيدة كعب بن زهير، ص ٩١٢، ٢٢٣ - ٢٢٢. مغني الليب، الصغير، و"العساقيل" اسم لأوائل السراب، ولا واحد له، و"التلّفّع" الاشتعمال. وقال الزمخشري: تلّفع الشجر والأرض بالخضرة؛ وتلّفعت القارة بالستراب. الزمخشري، أساس البلاغة، "لفع".

<sup>(٢)</sup> ابن فارس، الصحاحي في فقه اللغة، ص ٣٥، ٤٣.

ومن سمات النقد النحوي عند ابن هشام اجتهاده في ذكر أكثر من رواية للكلمة مع بيان الأوجه الإعرابية المحتملة، بغية تأييد مذهب النحوي وتدعميه، ومنه: العدول عن النصب إلى الرفع على اسم "إن" قبل مجيء الخبر، قال كعب:

فلا يغرنك ما منت وما وعدت إن الأماني والأحلام تضليل

فـ "والأحلام": عطف على اسم "إن"، ويجوز رفعه، فقال الكوفيون<sup>(١)</sup>: معطوف على محل الاسم، وقال البصريون: هو إما مبتدأ حذف خبره، والجملة معترضة بين اسم: إن، وخبرها، وإما مبتدأ خبره ما بعده، وحذف خبر: إن، لدلالة خبر المبتدأ عليه.<sup>(٢)</sup>

فعلى رأي الكوفيين "رواية الرفع" التركيب واحد، وجواز العطف على الحال بكونه مرفوعاً قبل دخول "إن" وبعدها؛ أي: الأماني والأحلام تضليل، لم يجز هنا إلا الرفع، عطفاً على اللفظ بوساطة العلامة الإعرابية، والمعنى بوساطة أداة الربط "الواو" والجمع بين الأماني والأحلام، وجوز مجيء الخبر مصدرأ، لأن المبتدأ ومعطوفه اسم معنـى، تقول: التفوق والنجاج تكريـم، ولا يجوز أن يكون المبتدأ اسم ذات، كقولنا: زيد وعلى تفـوق. إما الاجتهاد والمثابرة تفـوق.

ومـا أراد الشاعر إقرار ذلك وتبـيـه أـكـدـه بـ "إن" فـعـدـلـ بالـعـلـامـةـ الإـعـرـابـيـةـ عـنـ الرـفـعـ إـلـىـ النـصـبـ، فـعـادـ تـركـيبـ الـعـطـفـ مـتـحـداـ لـفـظـاـ بـوـسـاطـةـ الـعـلـامـةـ الإـعـرـابـيـةـ، وـمـعـنـىـ بـوـسـاطـةـ الـجـمـعـ بـيـنـ الـمـتـرـادـفـيـنـ: "الأـمـانـيـ" وـ"الأـحـلـامـ" وـ"الـإـقـارـ" وـ"الـتـوـكـيدـ" بـأـنـ مـاـ تـعـدـ سـعـادـ مـنـ "الأـمـانـيـ" وـ"الأـحـلـامـ" تـضـيلـ وـخـدـاعـ، فـلـمـاـ أـرـادـ الشـاعـرـ تـضـيلـ شـيـءـ عـلـىـ آـخـرـ لـتـبـيـهـ فـيـ ذـهـنـ الـمـتـلـقـيـ أـبـقـيـ التـوـكـيدـ وـالـإـقـارـ وـالـتـبـيـتـ لـ"الأـمـانـيـ"ـ، "إنـ الأمـانـيـ"ـ، لـأـنـ الـأـمـنـيـةـ؛ بـعـيـةـ وـمـطـلـبـ، وـرـغـبـةـ مـرـجـوـةـ، وـمـاـ يـتـمـنـاهـ إـلـيـنـسـانـ وـيـشـتـهـيـهـ، وـقـدـ تـحـقـقـ، وـأـمـاـ العـدـولـ عـنـ النـصـبـ فـيـ "الأـحـلـامـ"ـ إـلـىـ الرـفـعـ، لـيـصـرـفـ نـظـرـ الـمـتـلـقـيـ عـنـهـ، فـالـحـلـمـ هـوـ رـؤـيـةـ فـيـ النـوـمـ، وـبـعـيـدـ عـنـ الـوـاقـعـ، فـلـاـ يـتـحـقـقـ، وـقـدـ خـالـفـ قـاعـدـةـ الـعـطـفـ فـيـ الـلـفـظـ، لـوـجـوـدـ تـنـافـرـ بـيـنـ الـفـتـحةـ وـالـضـمـةـ، فـعـطـفـ كـعـبـ فـيـ قـوـلـهـ: "إنـ الأمـانـيـ" وـ"الأـحـلـامـ" تـضـيلـ"ـ بـيـنـ اـسـمـيـنـ مـتـنـاسـبـيـنـ فـيـ الـمـعـنـىـ، وـ"الـواـوـ"ـ تـقـضـيـ المـشـارـكـةـ فـيـ الـإـعـرـابـ وـالـمـعـنـىـ، فـالـخـبـرـ لـهـمـاـ مـعـاـ، وـ"تـضـيلـ"ـ مـصـدـرـ يـقـعـ لـلـوـاحـدـ وـلـلـجـمـعـ، وـقـوـلـ بـعـضـ النـحـاءـ "تـضـيلـ"ـ خـبـرـ لـأـحـدـهـمـاـ دـوـنـ الـآـخـرـ وـخـبـرـ الثـانـيـ مـحـذـوفـ، جـائزـ أـيـضاـ عـلـىـ أـنـ يـكـوـنـ "تـضـيلـ"ـ لـفـظـاـ أـرـيدـ بـهـ الـاـسـمـ لـالـمـصـدـرـ؛ـ أـيـ:ـ مـضـلـلـةـ،ـ أـوـ أـنـ يـكـوـنـ الـاـسـمـ "تـضـيلـ"ـ الـمـتـأـخـرـ خـبـرـاـ عـلـىـ الـأـرـجـعـ لـلـمـتـقـدـمـ،ـ وـحـذـفـ خـبـرـ الـآـخـرـ لـدـلـالـهـ عـلـيـهـ،ـ فـقـوـلـ:ـ "إنـ الأمـانـيـ"ـ تـضـيلـ"ـ وـ"الأـحـلـامـ"ـ كـذـلـكـ،ـ وـ"الـواـوـ"ـ عـلـىـ هـذـاـ التـقـدـيرـ تـقـضـيـ المـشـارـكـةـ فـيـ الـإـعـرـابـ

<sup>١</sup> الأنباري، أبو البركات، الإنصاف في مسائل الخلاف، ١٨٥/١.

<sup>٢</sup> ابن هشام، شرح قصيدة كعب بن زهير، ص ٦ - ١٤٨.

والمعنى، والمشاركة في المعنى واجبة للجمع، ليكون المذكور دليلاً على المخدوف. وهكذا بحد ابن هشام يربط بين النصّ الشعري، والأوجه المحتملة للتركيب، من خلال استحضار قواعد فرعية تتفق مع مذهبه الذي يقف عنده، بهدف تخريج الرواية على وجه صحيح قبله قواعد العربية.

#### د - العدول عن الإنشاء إلى الخبر:

وقد يُعدل عن الإنشاء إلى الخبر لأغراض تزيد التركيب بلاغةً وفصاحةً، وممّا وقف عنده ابن هشام

قول كعب:

**مَهْلًا هَدَاكَ الَّذِي أَعْطَاكَ نَافِلَةَ الْقُرْآنِ فِيهَا مَواعِظٌ وَفَضْلٌ**

"هذا البيت وما بعده تتميم للاستعطاف. والاستعطاف فيه من جهات:

أحدها: ما اشتمل عليه من طلب الرفق به والأناة في أمره، بقوله: مهلاً. وأصله: إمهلاً، وهو مصدر أنيب عن فعله، وحذف زائد الهمزة والألف.

والثاني: الدّعاء له في قوله: "هداك الله" فإنه خير لفظاً ودعاء معنٍ، ومثله: غفر الله لك، وصلى الله على محمد، وهو أبلغ من صيغة الطلب." (١)

فقد استعمل كعب الفعل الماضي "هداك" المقصود به الرسول (ص) للاحتراز عن استعمال فعل الأمر "ليهديك" تأدباً، وهذا المقال يكون في مخاطبة ذوي الشأن، حفاظاً على العلاقة القائمة بين المتكلم والمخاطب؛ لأن المتكلم هو أقل شأناً من المخاطب، فيعدل المتكلم في خطابه عن صيغة الأمر إلى صيغة الخبر تأدباً " ولاسيما أن الرسول قد أهدر دمه، فأراد أن يحافظ على تلك العلاقة التراتبية بينه وبين الرسول (ص)، فالمفردات "هداك، أعطي، نافلة القرآن، موعظ، تفصيل" مفردات تتسمى إلى فضاء دلالي نصيّ واحد، متواشج، وتتآزر لتنتج تركيبياً صلداً، محوره البؤرة الرئيسة، الرسول (ص)؛ إذ إن كل عناصر التركيب الجزئية تتواحد وتعانق وتفاعل معطياتها الدلالية والجمالية، لتعبر عن رؤية الشاعر الخاصة، وفلسفته، وهنا برأ الشاعر إلى تقنية الحقل الدلالي، إذ إن المفردات (هداك، أعطيك، نافلة القرآن، موعظ) جميعها تندرج تحت "الرشد والهدي والعطاء" والدافع إليها ثنائية ضدية قومها التنازع بين ما تُسب إليه بوساطة الوشاية من آثاره بدنيه من ناحية، وما هو عليه من الإيمان بالإله الواحد من ناحية ثانية. في هذا المقام يمكن أن نقول: إنّ لدى كعب بن زهير طاقة هائلة على خلق نص متين متواشج، ومنه التأدب في مخاطبة ذوي الشأن: قول العبد للمولى إذا حَوَّلَ عنه وجهه: ينظرُ إِلَيَّ الْمَوْلَى سَاعَةً، فعدل

المتكلم . هنا . في خطابه عن استعمال فعل الأمر "انظر" الإنثائي إلى استعمال الفعل المضارع الخبرى "ينظر" تأدباً في مخاطبة مولاه، واحتراماً لمقامه.

## ٢- القول بوقوع التعارض: (التقاض بين اللفظين في المعاني)

قد يجد النحاة بعض الكلمات لا تتفق مع قواudem فيما ألفوا لهذه الكلمات أو الحروف من عمل، وقد يجدون أنَّ كلامتين أو حرفين قد تبادلا العمل، فيقولون: وقع بينهما تشابه، لجهة المعنى، وقد أفرد ابن جنِّي باباً أسماه "باب في تدرج اللغة" وذلك أن يشبه شيء شيئاً من موضع، فيُمضى حكمه على حكم الأول، ثم يُرْفَقَ منه إلى غيره.. ثم إنَّه لما رأى "أو" في هذا الموضع قد جرت مجرى الواو تدرج من ذلك إلى غيره، فأجرها مجرى الواو."<sup>(١)</sup>

وبعد ذلك سئي بالتضارض، وبنحو أول من وضع تعريفاً لهذا المصطلح، ابن يعيش، قال معلقاً على قول الزمخشري " قوله: يتقارضان ما لكل واحد منها؛ يعني أنَّ كلَّ واحد منها يستعيير من الآخر حكماً هو أخصَّ به، فحكم "غير" الذي مختص به الوصفية أن يكون جاريًّا على ما قبله تحليلاً له بالغاية، فأصل "غير" أن يكون وصفاً، والاستثناء فيه عارض معارض من "إلا"."<sup>(٢)</sup>

ويقع التعارض في الحروف والأفعال والأسماء، وقد ذكر ابن هشام هذه الظاهرة في المغني، ومن ذلك قوله: "القاعدة الحادية عشرة: من ملح كلامهم تعارض اللفظين في الأحكام".<sup>(٣)</sup> وهذه الظاهرة تعتمد على المعنى، وهي من مظاهر اتساع اللغة، وقد جاء في شعر كعب منها:

١- تعارض "أنْ" المصدرية و"ما" المصدرية "فتعطى "أنْ" المصدرية حكم "ما" في الإهمال:  
اختلاف العلماء في إعطاء حكم "أنْ" المصدرية حكم "ما" المصدرية في الإهمال؛ فذهب قوم منهم الزمخشري وابن يعيش إلى أنَّ "أنْ" هذه هي المصدرية التي تختص بالدخول على الفعل المضارع، والتي ينصب بها الفعل، ولكنَّها أهلت في شوادر لغوية حملاً على "ما" المصدرية أختها، لاشتراكهما في معنى المصدرية، وفي أنَّ كلَّ واحدة منهما تسبيك مع ما بعدها بمصدر، وادعى جماعة منهم ابن يعيش - أنَّ إهمال "أنْ" المصدرية لغة لجماعة من العرب؛ وقد أقرَّ ابن هشام بوقوع التعارض في قول كعب:

أَرْجُو وَآمُلُ أَنْ تَدْنُو مَوْدَتُهَا  
وَمَا إِخَالٌ لَدِينَا مِنْكِ تَنْوِيلٌ<sup>(٤)</sup>

<sup>١</sup> ابن جنِّي، *الخصائص*، ١ / ٣٤٨ - ٣٤٧ . ٤٦٥ / ٢.

<sup>٢</sup> ابن يعيش، *شرح المفصل*، ٢ / ٨٨.

<sup>٣</sup> ابن هشام، *معجم الليبب*، ص ٩١٥.

<sup>٤</sup> رواية البيت في *الديوان*، ص ٦٢: أرجو وآمل أنْ يعجلنَّ في أبديٍ وما لَهُنَّ طوالَ الدَّهْرِ تعجيلٌ

وقوله: "أنْ تدنُو، بالإسكان محتمل لوجهين: أحدهما: أن يكون أهل "أن"، المصدرية حملًا على "ما"، المصدرية، والثاني: أنه أجرى الفتحة على الواو مجرى الضمة للضرورة".<sup>(١)</sup>

عدل الشاعر عن الفتح إلى الإسكان؛ أي: من الخفيف إلى الأخف؛ لأن الموقف موقف رحاء وأمل وغمٌ، وضعف، وآخر ألا يعمل "أن" بالفعل المضارع "تدنو" والحكمة في عدم ظهور الفتحة الحرص على بقاء الفعل على صورته الأصلية، وبقاء الضمة مقدرة على الواو، وكذلك يمكن القول: جواز التعارض بين "أن" و "ما" لشيئهما في التركيب، والمصدرية، فكل حرف يتراكب من: حرفين عبارة عن: (٥).

## ٢- التّقاض بين (أو) والواو:

ذهب جمهور النحاة إلى أن المعنى الأصلي الموضوعة له " أو العاطفة الدلالية على أحد الشيئين أو الأشياء؛ لأن مبناهما على عدم الاشتراك، بيد أنه قد يتفرع عن هذه الدلالية معانٍ آخر تستفاد من القرائن السياقية المختلفة، كالتبخير، والإباحة في الطلب، والشك، والإيمام، والتقطيع أو التنوي، أو غيرهما، في الخبر.<sup>(٦)</sup>

فتصرير "أو" فيما نائبة عن غيرها ومؤدية معنى هو في الأصل يؤدى بغيرها من حروف العطف: معنى الواو في مطلق الجمع؛ وذلك بحسب نص كثير من النحاة. وعده ابن يعيش استعمال "أو" بمعنى الواو الدلالية على الجمع شاذًا.<sup>(٧)</sup> وعليه أكد ابن هشام أن "أو" تأتي بمعنى الواو في قوله:

أَكْرَمْ بِهَا خُلَّةً لَوْ أَنَّهَا صَدَقَتْ      مَوْعِدَهَا أَوْ لَوْ أَنَّ النُّصْحَ مَقْبُولٌ

فقوله: "أو لَوْ أَنَّ النُّصْحَ مَقْبُولٌ" إن هناك من يرى أن "أو" تأتي بمعنى الواو، ويتدعي أن ليس مراده أن يقع أحد الأمرين، بل أن يقعان جميعاً، وهذا قول أبي الحسن والجرمي وجماعة من الكوفيين، وجعلوا منه قوله تعالى: ﴿وَأَرْسَلْنَا إِلَى مِائَةِ أَلْفٍ أَوْ يَزِيدُونَ﴾<sup>(٨)</sup>، ولعل الاستدلال ببيت كعب أظهر، لأن "أو" في الآية محتملة للإيهام وللشك مصروفًا إلى المخاطبين.<sup>(٩)</sup> أي: إن هذه المرأة قد خلط بدمها الإفجاع بالمحظوظ، والكذب في الخبر، والإخلاف في الوعود، وتبدل خليل باخر وصار ذلك سجية لها لا طمع في زواله عنها. فعندما جمعت سعاد هذه الصفات في آنٍ معاً، كانت "أو" بمعنى الواو. فتلك مواضع تشبيه

<sup>١</sup> ابن هشام، شرح قصيدة كعب بن زهير، ص ١٥٢ - ١٥٦.

<sup>٢</sup> ابن يعيش، شرح المفصل، ٩١/٨ - ٩٢، ابن هشام، مغني الليب، ص ٨٨ - ٨٩.

<sup>٣</sup> ابن يعيش، شرح المفصل، ٩١/٨ - ٩٢.

<sup>٤</sup> الصافات، الآية، ١٤٧.

<sup>٥</sup> ابن هشام، شرح قصيدة كعب، ص ١١٨ - ١١٩.

بشيء من التلازم والاقتران والمصاحبة بين المتعاطفين، أو هي من قبيل عطف المرادف والمؤكّد. فنحن أمام تركيبين متلازمين ربطت "أو" بينهما، وهذان التركيبان ينمايان على عدم الصدق بالوعد، وعدم قبول النصح، وكلاهما يشي بالتمرد، وعدم الاستجابة.

إنّ قوّة الارتباط بين الوحدات التركيبية هنا تُحيل ذلك النّمط إلى ما يُطلق عليه: النيابة، وهو لا يكاد يحدث إلا إذا التصقت مفرداته التصاقاً غطياً غير معهود للسلوك اللغوي المتعارف عليه، حتى إنّه يتقارب مع الدلالة الكلية للمفردة، فيكون ارتباطه وتماسكه على أساس اللّفظ والمعنى معًا بمنزلة الكلمة الواحدة، أو أنّ كلّ وحدة تركيبية تفقد دلالتها الخاصة، وتکاد تبعد دلالتها بذاها، وتلتّحم مع بقية أجزاء الجملة لتسهم في تشكيل الدلالة الكلية.

#### ٤- تعارض حروف الجر: (القول بالنيابة):

إنّ ما يتمتع به نظام العربية من مرونة، وقدرة على توليد الجمل والتركيب، والتعبير بعبارة أو كلمة عن أكثر من معنى، وفرز أكثر من دلالة يدحض الخلاف النحوي السطحي؛ هو الذي فرضه النّحاة الحرفيون بسطوّهم، وبفكّرهم الذي سيطرت عليه التعقيبات والتّأويلات، لفرض قواعدهم، وثبتت مذاهبهم.

ولا نريد أن نقول: إنّ ذلك خاص بالشعر، لضرورة الوزن والقافية، فقد وقع في القرآن الكريم وغيره من الكلام الفصيح، ويمكن إعطاء ظاهرة العدول عن استعمال الحرف أكثر من تفسير على الرغم من اختلاف النّحاة في تفسيرها بين التناوب والتّضمين، وكلتا الظاهرتين باب واسع في العربية تشمل ظواهر لغوية متعدّدة، وتدلان على نظام العربية القائم على الترابط وتعالق الكلم بعضه مع بعض، وبعضه خفي يشترط فيه إعمال الفكر والتأمّل الدقيق والفهم العميق، لكي يستخرج القارئ أسراراً بيانية ومعاني ثانية دقيقة.

فحرروف الجر أدوات ربط، تستخدم لربط أجزاء الكلام حتّى تتضح تفاصيل المعنى، لذلك لها قيمة دلالية سياقية نصية، تظهر من خلال توظيفها في النصوص، فهي تحدد الدلالات السياقية بدقة وتبيّن معناها ومغزاها في التركيب، ولحرروف الجر وظيفتان: دلالية ونحوية، وإحداث الترابط والتماسك بين عناصر الجملة، فلا يمكن الاستغناء عنها.

وقد بلغت شواهد هذه الظاهرة إلى الحدّ الذي قال معه ابن هشام الأنباري : "لو ذكرت أحarf al-jar ودخول بعضها على بعض في معناه، لجاء من ذلك أمثلة كثيرة." (١)

وقد حاول ابن جنّي أن يتوسط بين المذهبين، فقال: "ولسنا ندفع أن يكون ذلك كما قالوا - أَيْ: الكوفيون وقال ابن هشام عنهم: ومذهبهم أَقْلٌ تعسفاً.<sup>(١)</sup> - لكنّا نقول: إنَّه يكون معناه في موضع دون موضع، على حسب الأحوال الدّاعية إِلَيْهِ، والمسوغة له، فأمّا في كُلّ موضع وعلى كُلّ حال، فإنَّ العرب قد تتسع، فتوقع أحد الحرفين موقع صاحبه إِيذاناً بِأَنَّ هذا الفعل في معنى ذلك الآخر، فلذلك جيءَ معه بالحرف المعتاد مع ما هو في معناه."<sup>(٢)</sup>

وهذه ظاهرة عامة في العربية، تتعلق بإبداع اللغة، وهي أيضاً من الوظائف النحوية الناشئة عن اتساع في استخدام الوحدات اللغوية لتوسيع المعانٍ المختلفة، سواءً أكانت في البلاغة أم في النحو أم في اللغة.

### ١ - العدول عن "في" إلى "الباء":

ذكر ابن هشام أنَّ الباء تقع موقع "في" في قول كعب:

أَمْسَتْ سَعَادٌ بِأَرْضٍ لَا يَلْغُهَا      إِلَّا الْعَاقُ النَّجِيبَاتُ الْمَرَاسِيلُ

قوله: "بأرض" الباء ظرفية، مثلها في: <sup>(٣)</sup> **﴿وَمَا كُنْتَ بِجَانِبِ الْغَرْبِ﴾**. <sup>(٤)</sup>

كان على الشاعر كعب أن يستعمل "في" مكان "الباء" لأنَّها أصل في المكان، فهل هناك من سرّ وجمال للعدول عن استعمال "في" أم أنَّ الشاعر جنح إلى هذا العدول كيلا ينكسر الوزن؟

يؤكد الشاعر بعد سعاد عنه بعداً مكانيّاً ونفسياً، فقد أَمسَتْ وصارت في أرضٍ بعيدٍ لا تصل إليها إلا النّوq النّجائب القوية السريعة، التي ستصاب بالإعياء والتعب لطول الطريق ومشقة السفر، وقد خصّ الشاعر ثنائية: الزَّمان "المساء" والمكان "بأرض" لما يرتبط به من وقت الرحيل وتراكم الأحزان؛ فالليل يجمع الأحزان، و"بأرض" المكان بعيد مجاز مرسل عن مسكن سعاد الجديد، والبالغة في بعد المكان، ففكرة الخوف التي انتابت الشاعر نتيجة وصوله ونافته إلى مكان لا مألفٍ جعلت الذّات الشّاعرة واقعة تحت صدمة واقع انفعالي مدهش غريب ومحيف، ولذلك، فحسن الضياع والخوف يبقى ملازماً وملائقاً لها، مادامت ملزمة لهذا المكان الذي تجهل معالمه، فمعاينة الشاعر للمكان، هي معاينة حدسية فوق شعورية، وسرّ جمال هذه الثنائية: الدقة والإيجاز في الوصف، وما تعلق الباء للنكرة "أرضٍ" إلا لإظهار مدى

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ١٥٠ . ١٥١ . ١٥١.

<sup>٢</sup> ابن جنّي، الخصائص، ٢ / ٣٠٨.

<sup>٣</sup> القصص: ٤٤.

<sup>٤</sup> ابن هشام، شرح قصيدة كعب بن زهير، ص ١٦٩.

كراسيته لهذا المكان البعيد الذي حلّت به سعاد، وذهب بعض النحاة إلى أنّ الباء الظرفية لاتتدخل إلا على المعرفة، قال المبرد: "تقول: فلان في الموضع، وبالموضع، فيدخل الباء على" في <sup>(١)</sup> فوصول سعاد إلى مكان بعيد يستوجب بالضرورة التصاقها بالمكان، وجعلها جزءاً لا يتجزأ منه، وهذه الدلالة تناسب استعمال حرف الجر الباء، وليس "في" لعدم تحقيق الدلالة المرجوة من الحرف "في" ، ولو قال: أمست سعاداً في أرض، جاء الكلام على أصلته في استعمال حرف الجر، فلا فصاحة، وعليه؛ عدل الشاعر عن استعمال "في" إلى استعمال "الباء". وقد نقرأ في استعمال الباء المقطع القصير (/) بدلاً من "في" ذات المقطع الطويل (/ 0) نوعاً من الحركة التي تتواءز مع حركة على المستوى الوجداني النفسي للشاعر، تشدّ كعباً نحو السفر السريع الذي يوصله إلى مكان سعاد؛ ذلك المكان المثالي الذي يحتاج إلى ناقة تتفوق على مواصفات النّوق الاعتيادية جميعها، ولعلّ تفوقها ناجم عن تعاقبها السامي برسول الله محمد (ص).

## ٢- العدول عن "مع" إلى "على" :

ذهب ابن هشام إلى أنّ "على" تنوب مناب "مع" في قوله:

ولن يُلْغِهَا إِلَّا عَذَافِرَةٌ  
فِيهَا عَلَى الْأَيْنِ إِرْقَالٌ، وَتَبْغِيلٌ

ف "على" بمعنى "مع" مثلها في قوله تعالى: <sup>(٢)</sup> ﴿وَإِنَّ رَبَّكَ لَذُو مَغْفِرَةٍ لِلنَّاسِ عَلَى ظُلْمِهِمْ﴾، <sup>(٣)</sup> فاختيار الشاعر حرف الجر "على" واستبعاده للحرف "مع" ينمّ على عمق في إدراك المعنى، وما يفرزه من دلالة لا يستطيع الحرف "مع" القيام بها، وكان بإمكانه أن يقول: "فيها مع الأين إرقال وتغييل" فلا ينكسر الوزن.

وأصل التركيب: فيها إرقال وتغييل على الأين، والإرقال والتّبغيل: نوع من السّير السّريع، والأين: النّعب والإعياء، وعذافرة: النّاقة الصلبة، ووظيفة حرف الجر على الروايتين "على، مع" الرابط بين الصّفتين، ولما أراد الشّاعر الفخر بناقته وقوتها وصلابتها وسرعتها في العدو على هيئة طير، وتغلبها على الإعياء والنّعب عدل عن استعمال "مع" إلى استعمال "على" لضعف المعنى مع "مع" لأنّ أصل استعمال "على" للاستعلاء، و"مع" للمصاحبة، وهو غير مراد، بأن يصاحب سرعة النّاقة وقوتها النّعب.

<sup>١</sup> المبرد، المقتصب، ٢ / ٣٣١.

<sup>٢</sup> الرعد: ٦.

<sup>٣</sup> ابن هشام، شرح قصيدة كعب بن زهير، ص ١٧٤.

ويمكّنا القول: إن كلّ كلمة يمكن لها أن تكون أساسية في سياق ما، وأن الوقوف على الكلمات الأساسية في نصّ شعري معين يتطلّب من القارئ أو الناقد قدرًا من الفطنة والدقة في النظر، ومن شأنه عند ذلك أن يسمع له باستكشاف كثيرٍ من غواصي ذلك النص.

### ٣ - العدول عن "على" إلى "عن": وذلك في قول كعب:

**ضَخْمٌ مُقْلَدُهَا عَبْلٌ مُقِيَّدُهَا      فِي خَلْقَهَا عَنْ بَنَاتِ الْفَحْلِ تَفْضِيلٌ**

قوله: "في خلقها عن بنات" "عن" بمعنى "على" وهي متعلقة بـ "تفضيل" وإن كان مصدرًا؛ لأنّه ليس منحلاً لأنّ الفعل.<sup>(١)</sup> وصف الشاعر ناقته بأنّها ضخمة الرقبة والأطراف، كاملة الخلق مما يزيدها قدرة على السيطر، وفي خلقها صفات متميزة عن النوق من بنات جنسها.

ومن المعروف أنّ دلالة "عن" المحاوزة والمراد بها الابتعاد، أمّا حرف الجر "على" فيفيد الاستعلاء، فاستعمال "عن" هنا لإفاده معنى البعد والمحاوز في المقارنة فيما اتصف به هذه الناقه من القوة على بنات الفحل. وأثر عدم استعمال حرف الجر "على" إشارة إلى تصغير حالة شأن بنات الفحل لما هم فيه من التكبير والتعجّر، فترى نفسها فوق الجميع، فجاء الشاعر هنا بحرف الجر "عن" واستبعد استعمال "على" ليكشف لنا قوّة هذه الناقه، وتغلّبها على غيرها، وهذا من المجاز. ففائدة تعليق حرف الجر والنّيابة التكثيف الدلالي على مستوى البنية السطحية على حساب البنية العميقه؛ إذ بؤرة المركز هو السطح لا العمق، حرف الجر "عن" لا الحرف "على" فاختزل ما يكتي عنه، حيث يؤدي إلى اتساق النصّ وتماسكه، فلا يتضح معنى التركيب إلا من خلال تحديد وظيفة الكلمة داخل السياق النصيّ، وعلاقتها بما قبلها وما بعدها، والمحصافة في سبر أغوار المعنى، فأيّ تغيير في شكل التركيب يتبعه تغيير في المعنى طبيعية اعتيادية، وقد يكون المد الصوتي المتولد عن حرف الجر (عن / ٥) مدعاه إلى استغراق الشاعر في تأمل رسم صورة تلك الناقه التي لاتشبهها ناقه.

### ٤ - العدول عن "على" إلى "في":

إنّ لغة الشعر الحقيقي هي لغة الإبداع، والعدول عن استعمال حرف إلى حرف آخر تحركه المعاني التصيّبة الموجبة، ففي قول كعب:

**تُمِرُّ مثِلَّ عَسِيبِ النَّخْلِ ذَا خُصْلِ      فِي غَارِزٍ لَمْ تُخُونَهُ الْأَحَالِيلُ**

قال ابن هشام: "في" بمعنى "على" مثلها في قوله تعالى: <sup>(٢)</sup> «وَلَا أَصْلَبَنَّكُمْ فِي جَذْعِ النَّخْلِ». <sup>(١)</sup>

<sup>١</sup> المصدر نفسه، ص ١٩١.

<sup>٢</sup> طه: ٧١.

أي: أَنَّهَا تُمْرُّ ذيلها الذي يشبه عسيب التخل ملتف الشعر على ضرعها الذي لم يحلب بعد، لأنها حائل لم تُحلب، وذلك أقوى لها على التستر. فبني الضّعف عنها بنفيه عن ضرعها، وهنا دلالة على القوة، جاء في اللسان: "القوّة: المرة، يقال: وأصل المرة إِحْكَامَ الْفَتْلِ، يقال: أَمْرَ الْحِيلِ إِمْرَارًا."<sup>(٢)</sup> فـ"في" تفيد الظرفية المكانية، للوعاء، وهي حقيقة تحرّك الاسم الذي يدلّ على ذات، ومجازية تحرّك الاسم الدال على معنى. جاء في الكتاب "وَأَمَّا "في" فهي للوعاء، تقول: هو في الجراب وفي الكيس، وهو في بطن أمّه، وكذلك: هو في الغُلُّ؛ لأنّه جعله إذ أدخله فيه كالوعاء له، وكذلك: هو في القبة، وفي الدار، وإن اتسعت في الكلام، فهي على هذا.<sup>(٣)</sup> فعدول الشاعر عن حرف الجرّ "على" إلى الحرف "في" ليدلّ على أنّ هذا الضرع الذي لم يحلب بعد ثابت متمنّك في بطن ناقته الضامّر، وكذلك أقوى لها على المسير، وأكثر التصاقاً بها، على الرغم من أنّ الضرع لا يكون داخل جسد الناقة بل على سطح جسدها، فـ(في) وـ(على) كلاهما يقتضي التمكّن والثبات. وقد يشي استخدام (في) بدلاً من (على) بالقوة التي تولّدتها حركة الذيل في أثناء ضربها للضرع القوي الذي لم يحلب بعد؛ فالناقة يُكُرُّ، قوية، سريعة، لا تعرف العجز في جوهرها، وعلى هذا نجد أنّ اللغة التي تنضح بالشعرية تنفكّ بناها التركيبية من رقة المعنى الحديّ الموجّه لدلالة حرف الجرّ المستخدم، وهنا يبدو الدالّ عائماً والمدلول منزلاً على نحو ديناميّ مؤثّر.<sup>(٤)</sup>

#### خاتمة:

نخلص مما تقدّم إلى أنّ الشعر إبداع، ولدراسته لابدّ من إعمال الفكر للكشف عن أغوار النصّ الشّعري، وسرّ جماله، وهذا يعود إلى شعرية اللغة المنجزة، والبراعة في حسن استعمالها، فلجوء الشاعر أو المبدع إلى العدول، وتوظيفه في تراكيبه على نحو فاعل، ليس إلاّ وجهاً من وجوه حيوية اللغة، وليس شيء يضطرّ إليه الشاعر في شعره إلاّ وسيلةً من وسائل فنية اللغة، وإثرائها؛ وعليه يكون لكلّ مستوى من مستويات اللغة: نحوية، وصرفية، ودلالية، وإيقاعية، وظيفة شعرية تعزّز جمالية النصّ الشّعري. سواء أكان متواافقاً مع القواعد المعيارية أم خارقاً لها. فالقلب اللغوي، مثلاً، ذو السمات الشعرية، خارج عن المألوف، يثير ذهن المتلقّي، ويشغله، فيجعله يبحث عن المعنى خارج إطار الكلاسيكية المعهودة، ليغوص في أُفُرِّي التراكيب، فيتنزع غلقها.

<sup>١</sup> ابن هشام، شرح قصيدة كعب بن زهير، ٢٠٩.

<sup>٢</sup> ابن منظور، لسان العرب، "مرر".

<sup>٣</sup> سيبويه، الكتاب، ٤ / ٢٢٦.

والانزياح في تقارض الحروف معين ثُرٌ للغة العربية يجعلها لغة خصبة، قادرة على إفراز ظواهر يمكن فيها سحر وروعة وبيان، تنقلك من الظاهر إلى الباطن، إلى أغوار معنى، لم يخطر ببالك إلا إذا نفذت بصيرتك، وعمق تفكيرك إلى لغة حلفت وراءها غنى دلاليًا، كلما تأملت فيه تجدد السحر والبيان. وما خلافات النّحاة في تخريج الشواهد الشّاذة إلا اتساع الخرق على الواقع، لقد قوّعوا اللغة حين حاولوا قسرها على معيارِيَّتهم السّاكنة الصّامتة، وقطعوا أزرها، فجاءت تعليلاً لهم وتأويلاً لهم مقولبة ضعيفة الاستنطاق أوهن من بيت العنكبوت، فلم يدركوا أنّ اللغة جرسها، وسحرها، رونقها وأنقّها، ولهم يلحّأ الشّاعر إلى هكذا تراكيب بحرى شعره على المأثور والعادية، فيذهب الرونق والطلاؤة، ويموت الإبداع.

### قائمة المصادر والمراجع

#### - القرآن الكريم

١. ابن الأثير، ضياء الدين، *المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر*، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الأولى، القاهرة: مطبعة مصطفى البابي، ١٩٥٩ م.
٢. ابن جني، *التبية على شرح مشكلات الحماسة*، تحقيق حسن محمود هنداوي، ط١، الكويت، ٢٠٠٩ م.
٣. ——، *الخصائص*، حققه محمد علي التجار، ط٢، بيروت: دار الهدى للطباعة والنشر، د.ت.
٤. ابن فارس، أحمد، *الصّاحبي في فقه اللغة، وسرّ العربية ومسائلها وسُنن العرب في كلامها*، علق عليه ووضع حواشيه أحمد حسن بسجع، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٧ م.
٥. ابن منظور، *لسان العرب*، نسخه وعلق عليه ووضع فهارسه: علي شيري، الطبعة الثانية، بيروت: دار إحياء التراث العربي، مؤسسة التاريخ العربي، ١٩٩٢ م.
٦. ابن هشام، *شرح قصيدة كعب بن زهير*، ضبط وتحقيق ومراجعة محمود حسن أبو ناجي، ط٣، مؤسسة علوم.
٧. ابن هشام، *شرح قطر الندى وبل الصدى*، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الحادية عشرة، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٦٣ م.
٨. ابن هشام، *مغني الليب عن كتب الأعaries*، حققه وعلق عليه: مازن المبارك، محمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، الطبعة الثالثة، ١٩٧٢ م.
٩. ابن عيسى، *شرح المفصل*، بيروت: عالم الكتب، القاهرة: مكتبة المتنبي.
١٠. أبو الفرج، قدامة بن حعفر، *نقد الشعر*، محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت: دار الكتب العلمية.
١١. الأنباري، أبو البركات، *الإنصاف في مسائل الخلاف بين النحوين البصريين والковفيين*، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، الطبعة الرابعة، القاهرة: المكتبة التجارية الكبرى، ١٩٦١ م.
١٢. البغدادي، عبد القادر بن عمر، *حاشية على شرح بانت سعاد لابن هشام*، تحقيق: نظيف محزم خواجة، راجعه ودققه وأعد فهارسه: محمد الحجري، تبييض وفهرسة: مصطفى قرميد، الطبعة الأولى، شتوتغارت: دار النشر فرانز شتاينر فيسبادن، ١٩٩٠ م.

١٣. الجرجاني، عبد القاهر، *أسرار البلاغة في علم البيان*، تعلق وتصحيح: محمد رشيد رضا، الطبعة الثانية، حمص: مطابع الروضة النموذجية، ١٩٨٩ م.
  ١٤. الخليل، عبد القادر مرعي، *أساليب الجملة الإفصاحية في النحو العربي*، دراسة تطبيقية في ديوان الشابي، عمان: مؤسسة رام للتكنولوجيا والكمبيوتر، ١٩٩٥ م.
  ١٥. الرضي، شرح الرضي على الكافية، تصحیح وتعليق: يوسف حسن عمر، ليبيا: جامعة قار يونس، كلية اللغة العربية، والدراسات الإسلامية، ١٩٧٨ م.
  ١٦. الرمالي، ممدوح عبد الرحمن، *العربية والوظائف التحويّة*، دراسة في اتساع النظام والأساليب، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩٦ م.
  ١٧. الزركشي، البرهان في علوم القرآن، ط١، قدم له وعلق عليه: مصطفى عبد القادر عطا، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٧ م.
  ١٨. الزمخشري، جار الله محمود بن عمر، *أساس البلاغة*، الطبعة الأولى، حققه وقدم له ووضع فهارسه: مزيد نعيم وشوفي المعري، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٨ م.
  ١٩. السامرائي، فاضل صالح، *معاني الأبنية في العربية*، ط١، الكويت: جامعة الكويت، ١٩٨١ م.
  ٢٠. عبد اللطيف، محمد حماسة، *العلامة الإعرابية في الجملة بين القديم والحديث*، الطبعة الأولى، الكويت: مطبوعات جامعة الكويت، ١٩٨٤ م.
  ٢١. عواد، محمد حسن، *تناول حروف الجر في لغة القرآن*، ط١، عمان: دار الفرقان للنشر والتوزيع، ١٩٨٢ م.
  ٢٢. القرطبي، أبو عبد الله محمد بن أحمد، *الجامع لأحكام القرآن الكريم*، تحقيق: عبد الرزاق المهدى، بيروت: دار الكتاب العربي، ٢٠٠٨ م.
  ٢٣. القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق وتعليق: لجنة من أساتذة كلية اللغة العربية بالجامع الأزهر، القاهرة: مطبعة السنة الحمدية، أعادت طبعه بالأوفست مكتبة المثنى ببغداد.
  ٢٤. كعب بن زهر، *الديوان*، الطبعة الثانية، تحقيق علي فاعور، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٩ م.
  ٢٥. المبرد، أبو العباس، *المقتضب*، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت.
  ٢٦. النحاس، مصطفى، *نحو النص في ضوء التحليل اللساني للخطاب*، الطبعة الأولى، الكويت: منشورات ذات السلسل، ٢٠٠١ م.
  ٢٧. ويس، أحمد محمد، *الازياح في التراث النثري والبلاغي*، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢ م.
  ٢٨. ويس، أحمد محمد، *الازياح من منظور الدراسات الأسلوبية*، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات النشر والتوزيع، ٢٠٠٥ م.
  ٢٩. ياكوبسون، رومان، *قضايا الشعرية*، ترجمة محمد الولي وببارك حنون، الدار البيضاء: دار توبقال، ١٩٨٨ م.
- الرسائل الجامعية:**
١. عبد السلام، محمد إبراهيم، *ظاهرة العدول في اللغة العربية*، رسالة ماجستير، إشراف د. عبد الرحمن إسماعيل، المملكة السعودية، جامعة أم القرى، ١٩٨٩ م.

# چکیده‌های فارسی

## 亨جارگریزی معنایی در شرح ابن هشام بر قصیده «بانت سعاد»

غیاث بابو\*

چکیده:

این پژوهش بر آن است که خوانش متنی دستوری جدیدی از قصيدة «البرده» انجام دهد. این مطالعه بر تکنیک آشنایی زدائی که کعب بن زهیر آن را در شعر خود به کار برده است، تأکید می‌کند؛ تکنیکی که غنای هنری و معنایی تولید می‌کند. این مسأله به وسیله زبان شعری قوی و مثبت که توان تعبیر بالایی دارد، تحقق یافته است. و در الگوهای مختلفی از آشنایی زدائی از جمله نحوی و صرفی صورت گرفته است. ابن هشام انصاری در شرح خود بر قصیده «بانت سعاد» نیز همین الگوها را مورد استفاده قرار داده و لایه‌های پنهان آن را آشکار نموده است. بررسی مذکور نشان دهنده توانایی ابن هشام در زمینه معنی است، و چندگانگی معنی به خوانش‌های گوناگونی از یک بیت شعر بر می‌گردد. در این مقاله تلاش پژوهشگر بر آن است تا بررسی وجود نحوی مختلف از قبیل: النقل، القلب، التناوب و غیره را بازآفرینی کند، و میان آن و معنی بر مبنای رابطه نحوی و معنایی پیوندی ایجاد نماید. این [عدول] از قالب اصلی در بافت، دارای جنبه‌های بلاغی و هدف‌های بیانی است و شاعر از آن سود می‌جوید تا گونه‌های از گونه‌های بیان دلالت را آشکار کند و خواننده را شگفت زده نماید. این نوع هنجارگریزی نوعی فرار از هنجارهای معروف در سنت زبانی است، و به شکافت نظم دستوری می‌انجامد و مسیر زبان را از جمود و رکود به پیشرفت سوق می‌دهد و منشأ ابداع و نوآفرینی می‌شود، و به مواضعی که در آن دلالت معنایی که در تقویت معنی ناشی از فراگیر شدن وجه معنایی مؤثر است، اشاره می‌کند.

**کلیدواژه‌ها:** تبیین معنی، هنجارگریزی، ابن هشام، بانت سعاد.

\* - استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرات ، حسکه ، سوریه.

تاریخ دریافت: ۱۷/۰۳/۱۴۰۶ هش = ۰۷/۰۶/۱۴۹۵ هش = ۲۸/۰۸/۱۴۰۶ م تاریخ پذیرش: ۰۷/۰۶/۱۴۹۵ هش = ۲۸/۰۸/۱۴۰۶

## Abstracts in English

### Defamiliarization in Ibn Hisham's Interpretation of The Poem, Banat Souad by Kaeb bin Zuhair

Ghayath Babo, Arabic Language and Literature Instructor, Farat University, Syria.

#### Abstract

This study provides a new textual interpretation of the poem, *Banat Souad* by Kaeb bin Zuhair. This study emphasizes defamiliarization, which Kaeb has employed in his poem, technique which produces artistic and ideational richness. This defamiliarization has taken place at both morphological and syntactic levels. In his commentary on the poem, Ibn Hisham Ansari, used the same patterns and revealed its hidden meanings. The present study shows Ibn Hisham's ability in semantics and points out his multiple interpretations of the same lines of poetry. In this article, we have tried to show the relation between syntax and semantics. Deviation from the textual mainstream is for rhetorical and expressive purposes and the poet employs it to show one surprising way of expression. This deviation from the linguistic norms enlivens the language, helps its development and progress, and brings about creative constructions.

**Keywords:** Meaning clarification, Defamiliarization, Ibn Hisham, *Banat Souad*.



## الضمير المتكلّم بين إثبات هويّة الذات ومواجهة الآخر في ديوان محمود درويش: «لماذا تركت الحصان وحيداً»

محمد جواد بور عابد\* و سيد حيدر فرع شيرازي\*\* وأحمد حيدري\*\*\*

### الملخص

للضمائر هويّة دلالية، تجسّد مشاعرًا قبل توظيفها في النصّ، كما وأنّ سياق النصّ يضفي عليها فاعليّة. والشاعر المعاصر سعى لتفجير طاقتها الكامنة. والضمائر، كوحدة جزئيّة في النصّ، تغذّي حركة المعنى وتحرك مشاعر المتلقي. ووظفها محمود درويش بشكل مكثّف لإضفاء مسحة جمالية وانتقال تجربة شعوريّة. اعتمد الشاعر على مخزونها الدلاليّ في هيئتها الأولى الدالّة على الذاتيّة، والانتماء، والقوّة، والاتحاد والمصير المشترك، كما وأنّ استخدامها المتعدد في جهة الخلق وفي سياق النصّ أعطاها حركة تجلّت بدلالات ملائمة لفكرة الشاعر. ولتحديد البحث اختارنا ضمائر المتكلّم في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً". لذلك عمدنا في هذا البحث إلى دراستها في مستوياتها المختلفة قاصدين الكشف عن أسرارها وجالياتها وفق المنهج الوصفي والتحليلي. ومن نتائج البحث أنّ الشاعر لدى استخدامه أنا الجمّع يصف الواقع الفلسطيني وصفاً صريحاً فهي دوامة من الصراع، فتارةً تظهر لنا "نا" على هيئة فاعل لها القدرة والفاعليّة على النشوء وتارةً على شكل "نا" مفعولة، مهزومة، منفعلة يتّابها الضعف وهي مستسلمة لما يجري لها من الأحداث، ولكن لا تقف موقف الراصد المتفرّج بل تحارب لكي تُعلي من موضع "الأنّا" وتُلغي فاعليّة الآخر وترغمه على بقاءه على المفهوميّة. ومن النتائج الأخرى التي توصل إليها البحث هو أنّ القضايا التي يُصرّ عليها درويش هي فكرة "الأنّا" الجمّعي فهو يسعى إلى توحيد الصفوف.

**كلمات مفتاحية:** محمود درويش، المقاومة الفلسطينية، ضمير المتكلّم، الذات والآخر.

\* - أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة خليج فارس- بوشهر (الكاتب المسؤول) m.pourabed@pgu.ac.ir

\*\* - أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة خليج فارس- بوشهر shiraz.he@yahoo.com

\*\*\* - طالب الدكتوراه في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة خليج فارس- بوشهر a.heydari@meher.pgu.ac.ir

تاریخ الوصول: ١٤٩٥/١١/١٧ هـ. ش = ٢٠١٧/٠٢/٠٥ م تاریخ القبول: ١٤٩٦/١٠/٣ هـ. ش = ٢٠١٧/١٢/٢٤

## المقدمة

هناك اهتمام واسع للضمير المتكلّم عند الشعراء المعاصرين؛ فالشاعر إما يعبر عن أحاسيسه كفرد أو ينطق باسم مجتمعه الذي هو جزء لا يتجزأ من كيانه. والشعر في حقل المقاومة يعالج موضوع المعاناة التي يعيشها الشعب تحت نير الاستعمار ويدعو إلى المقاومة. محمود درويش الشاعر الفلسطيني هو الآخر اعتمد ضمير المتكلّم كثيراً بحيث أنتَ قلَّ ما نجد غياب هذه الضمائر ضمن قصائده التي يتحدث فيها عن أحوال بلاده التي تعيش ظروفاً صعبة إلى جانب دعوته إلى الصمود. لذلك هدفنا هذا الضمير الذي من شأنه أن يفتح آفاقاً أكبر لمعرفة شعر درويش. فقمنا بدراسة ديوان الشاعر "لماذا تركت الحصان وحيداً"، وإحصاء جميع الضمائر المتكلّمة. يرجع سبب اختيار هذا الديوان إلى أنه يمثل المرحلة الوطنية عند الشاعر، فمن المثير التعرّف على تخلّيات وظائف استعمال الشاعر للضمائر المتكلّمة في حديثه عن وطنه، حيث وجدنا الشاعر لصيقاً بهذا الضمير لإثبات ذاتٍ يهدّدها الضياع.

## مشكلة البحث

الضمير بمثابة شفرة ساعدت الشاعر على البوح بالانطباعات التي يريد إيصالها إلى المتلقّي. ركّزنا على ظاهرة ضمير المتكلّم بنوعيه المفرد والجمع في شعر درويش، للكشف عن سرّ توظيفه لهذه الظاهرة في أشعاره. فيجب أن ننظر إلى شعره من منظار أدبيّ لفهم تعبيره الشعري تجاه القضية الفلسطينية من ناحية والعدوّ من ناحية أخرى. وعليه جاءت الدراسة لترصد تحرير الشاعر حيال هذه القضية ضمن أربعة محاور في ضمير المتكلّم الوحدة وهي: الأنّا الأدبية، والأنّا الجمعية، والأنّا المنفعلة والبحث عن الهوية ثم البحث عن المتكلّم مع الغير مواجهة الآخر.

## أهداف الدراسة

هدف الدراسة هو البحث عن سيميائية توظيف ضمير المتكلّم في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" وبيان الاتجاهات الفكرية للأنا في مواجهة الآخر.

## أسئلة البحث

أما أسئلة البحث فهي: أولاًً ما هو سرّ كون قصائد ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» على تماس مباشر مع ضمير المتكلّم؟ كيف استطاع الشاعر أن يعطي ضمير المتكلّم فاعليّة في نصّه بحيث يكون

الضمير محركاً أساسياً يحمل في طياته معانٍ المقاومة؟ وما هي العلاقة التي تربط ما بين اعتماد الضمائر المتكلمة والتزام درويش بالنسبة إلى مبدأ المقاومة؟ وعليه تكون الفرضية التي يقوم على أساسها هذا البحث هو أنَّ درويش اعتمد الضمائر المتكلمة لغایات عدَّ منها: أنه يريد الإدلاء بتقرير موضوعي حول الظروف التي تعانِيه فلسطين إلى جانب طموحه إلى حُثَّ الناس وإحياء روح المقاومة في نفسِيَّاتهم بعد أن تحطَّمت إثر النكبات. ولكلَّ من هذه المفاهيم اعتمد نوعاً خاصاً من الضمائر.

### منهج البحث

اعتمد البحث على الدراسة الداخلية في تحليل نصوص ديوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» (١٩٩٩م)، الذي عاش فيه الأجيال الروحية التي كان يعاني منها في المرحلة الوطنية من شعره. وسنعتمد فيه على عملية الإحصاء للوصول إلى نتائج أكثر موضوعية. كما أنَّ المقال سيقوم بدراسة "ضمير المتكلم" في هذا الديوان متبعاً **المنهج الوصفي التحليلي**.

### خلفية البحث

هناك بحوث غير قليلة تناولت مسألة الضمير من غير الاعتماد على القواعد النحوية الدارجة والمعمولة بها، منها ما للعريف (١٩٨٨م) في دراسته (ضمن سلسلة بحوث اللغة العربية وأدابها بجامعة أم القرى): «**الوظائف الخطابية للضمائر العربية؛ مع دراسة مقارنة لنظام الضمائر في كلٍّ من العربية والإنجليزية**»: حيث تكلَّم الباحث عن ضرورة دراسة الضمائر والوظيفة الخطابية التي يضطلع كلَّ ضمير بها.

ورسالة ماجستير في جامعة مولود معمرى تيزى وزو - الجزائر وهي «**الاستعارة في ظل النظرية التفاعلية "لماذا تركت الحصان وحيداً" أنموذجًا**» (٢٠١١م) درست الباحثة دور الصور الاستعارية في تشكيل التمايل الشكلي في الديوان، وفيما يخصّ بحثنا تم تناول ضمير "أنا" في قصيدة "قافية من أجل المعلقات" ورأت الباحثة بأنَّ تقديم الضمائر المتكلمة والاهتمام بها من قبل الشاعر تشير إلى أنَّ الشاعر يرى نفسه ذا أولوية بما أنَّ الديوان يمثل سيرته الذاتية.

ومقال: «**تحليل دلالة الالتفاتات في صيغ الضمائر في أشعار محمود درويش المختارة**» لجودريزي وبنت الحاج (١٣٩٢) منشور في مجلة «بحوث في اللغة العربية وأدابها»: قد بيَّنت الباحثان فيه دور صنعة الالتفاتات في الضمائر عند درويش، وأنَّه كيف يمنع النصَّ إيجاءً وإثارةً لدى المتلقِّي وذلك بهدف المبالغة والتصرِّح. ومقال الأخضر: «**سيميائية الضمير "أنا" في الدلالات وبناء التأويل**» (منشور في

مجلة السماط / البحرين - ٢٠١٤) حيث تطرق فيه الكاتب إلى أنّ الضمائر تمتلك هوية دلالية وهي كأدأة في يد المؤلّف تساعد في إضافة إيحاءات ظريفة على النصّ، وأنه كيف ضمير الأنّا له بُعد دلاليّ يؤثّر في المتلقي من جهة ويُبيّن منزلة القائل والمُؤلّف من جهة أخرى.

كريمة مسعودي (٢٠١٤م) في رسالة ماجستير معنونة بـ «جماليات الخطاب الشعري في ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" لمحمود درويش» (جامعة محمد خيضر - الجزائر): تناول آليات الخطاب بالدراسة والتحليل وفي قسم من الدراسة تمّ بحث مسألة التكرار على مستوى الحرف والكلمة والجملة ولكن لم يتم التطرق إلى التكرار في مجال الضمائر.

ودراسة ابن خروف (٢٠١٤م) عنوانها: «الأنّا والآخر في شعر محمود درويش؛ قصيدة مدح الظلّ العالى أنموذجًا»: تناول الكاتب مسائل عامة مثل مواقف العدو الصهيوني العدائية تجاه الشعب الفلسطينيّن إلاّ أنّنا لا نرى في البحث حديثاً حول ضمائر المتكلّم وتداعياتها الفنية في شعر الشاعر.

### محمود درويش والمقاومة

نجد للأدب المقاوم، جذوراً قديمة، ولكن الأدب المقاوم من حيث التنظير لا نجد في قائمة معاني الشعر العشرة كالمدح، والرثاء والهجاء و...<sup>١</sup> فالحاizer اللّإنسانية التي يرتکبها الصهاينة ضدّ الفلسطينيين ساهمت في تدفق عاطفة الشعراء. هذا النوع من الشعر يحضّ الناس على المقاومة وينهاهم عن الاستسلام للعدو. ولكن تعبر شاعر عاش هذه المعاناة، بالطبع لتعبيره من الموضوعية والقرب للحدث غير الذي نجده عند سائر الشعراء. فهذا درويش يُظهر لنا واقع فلسطين بشكل أوضح وأكثر صدقًا؛ وذلك لأنّه لقد عانى ويلات الحرب منذ الصغر؛ لذا كرس كلّ جهوده حتى تكون لغة شعره، لغةً ظهيرية تستطيع أن تكون صدى للمقاومة. ولد درويش عام ١٩٤١ في قرية البروة الفلسطينية وشارك في فعاليات المقاومة وهو لم يكّد يجتاز العقد الثاني من عمره وهو يرى نفسه ابن ظروفه التاريخية والاجتماعية وأعماله الفنية ليست سوى انعكاسات لهذه المسيرة التي جرّبها في ظلّ الظروف الاحتلالية. ويُظهر لنا مدى التزام الشاعر بالنسبة إلى قضايا وطنه في دواوينه الشعرية التي تصور وبأمانة تامة مأساة فلسطين مع مراجعتنا إلى تاريخ إنشاد الشاعر لقصائده.

هذا يعني أن درويش مؤمن باللغة و«هو يعلم أن الحرف واللغة على أنواع منها الميّة ومنها القاتلة ومنها القيمة ومنها الفاقدة للقيمة والشاعر هو الذي يمنح للحرف واللفظ سلطةً وقوّةً؛ فقد ينصب الشاعر للعدو حبل مشنقةٍ حتى إذا لم يقم بذلك في الواقع وإذا مات في هذا السبيل فسيكون قد خلّد لغةً من بعده».١

## تعريف الأنما

«أنا» لغةً يعني الفرد نفسه ولا تثنية له من جنس لفظه إلا بـ «نحن»<sup>٢</sup>، ونحن «ضمير يُعنّى به الإثنان والجميع المخبرون عن أنفسهم، وهي مبنية على الضم»<sup>٣</sup>. والضمير المتكلّم، وصف يخصّ المتكلّم على شقيقه الوحيدة ومع الغير، والمتكلّم لا يستخدم «أنا» إلا وهو يريد التعبير عن نفسه وكينونته الخاصة وعندما ينطق بـ «نحن» في الواقع يعلن انتتمائه إلى مجموعة تهمّه بقدر ما تهمّه ذاته الوجودية. أمّا الأنما في المعجم العربي فهو «ضمير متكلّم قائم بذاته ولذاته، لا ينazuه أو يشاركه في ذاتيه وبصفته، فهو مستقلّ من غيره وإن كان منتجًا له وناتجًا من علاقته به، والأنا في هذه الحالة متخلص في مساحته، مسكون بنزعته الفردية».٤ والذات أو الأنما مركز الشخصيات؛ أي النقطة المركزية والتي ليست ثابتةً بصورةٍ مطلقةٍ وإنّما بطبيعة الحال ليس لها القدرة على أن تفصح عن قدراتها إلا من خلال البيئة والمجتمع الإنساني، وهذا إن دلّ على شيء فإنّما يدلّ على مدى العلاقة الوثيقة التي تربط ما بين «أنا» و «نحن» الكامن في ضمير «أنا» وبين «الآخر» المختلف عنه فكريًا، وثقافيًا واجتماعيًا، وكلّ يحاول إظهار أفكاره وانتقادها للآخر. الجدير بالذكر أنّ «فكرة الصراع الإنساني قديمة في حد ذاتها وتنشأ من الثقافة التي تحكم كلّ حضارة، فالنصوص الأدبية قد تعكس هذه الصدامات، فتستعمل لثقافة الذات مصطلح «الأنا» ولثقافة الغير مصطلح «الآخر»، والعلاقة بين «الأنما» و «الآخر» هو الخيط الناجم للنصر الإبداعي، فالآحاسيس والعواطف التي تحفل بها الأعمال الأدبية الخالدة تبقى معلقة في العمق بجدلية الذات والغير»<sup>٥</sup>. ويجب الإشارة إلى أنّ «موضع ضمير المتكلّم على خارطة الوجود العربي بأبعاده المختلفة الاجتماعية، والإنسانية،

١ - عادل الأسطة، سلطة اللغة ولغة السلطة تأملات في تجربة محمود درويش، ٢٠٠٩م، (٢٠١٦/٠٧/٥)، [diwanalarab.com/spip.php?page=article&id\\_article=18191](http://diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=18191)

٢ - محمد بن أحمد الأزهري، تهذيب اللغة، ج ١٥، ص ٤٠٨.

٣ - محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ج ١٣، ص ٤٢٧.

٤ - أحمد ياسين السليماني، التجليات الفنية لعلاقة الأنما بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص ٤٠٤.

٥ - شرف الدين ماجدولين، الفتنة والآخر، ص ٢٥.

والسياسية والتکوینیة الجسدیة، والهوروث التأریخی والأعراف المحيطة به على أنه أكبر الضمائر منزلةً وأعلى شأنًا في القاموس العربي». <sup>١</sup>

أما بالنسبة إلى "الأنـا" وتوظیفه في الشعر فيمکن القول: «لا تکاد قصيدة تخلو من ذكر "الأنـا" متـحدـثـة أو مـوضـوعـ حـدـیـثـ، لـیـشـکـلـ حـضـورـهاـ الـبـارـزـ فـیـ الشـعـرـ العـرـیـ قـدـیـحـ وـحـدـیـثـ ظـاهـرـةـ تـسـتـدـعـیـ الـاـهـتـمـامـ وـالـدـرـاسـةـ»<sup>٢</sup>. ولكن هناك من الشعراء عبر العصور المختلفة من «نـأـيـ بـنـفـسـهـ عنـ ذـکـرـ ضـمـیرـ المـتـکـلـمـ لـلـوـحـدـةـ "ـأـنـاـ"؛ بـحـجـةـ الـابـتـعـادـ عـنـ الـذـاتـیـ وـحـتـیـ لـاـ تـلـتـصـقـ بـھـمـ تـھـمـةـ الإـفـراـطـ فـیـ اـسـتـخـدـامـ ضـمـیرـ الـوـحـدـةـ وـلـکـیـ لـاـ يـقـعـواـ فـیـ حـبـ الذـاتـ وـالـإـفـراـطـ فـیـ تـضـخـیـمـھـاـ»<sup>٣</sup>. وهذا حـکـمـ لاـ يـمـکـنـ تـطـبـیـقـهـ عـلـیـ جـمـیـعـ الشـعـرـاءـ؛ لـأـنـهـ لـکـلـ أـسـلـوبـهـ فـیـ التـفـکـیرـ وـالـبـیـانـ. لـذـاـ «ـلـاـ يـمـکـنـ أـنـ نـعـتـبـرـ الذـاتـ لـضـمـیرـ المـتـکـلـمـ سـلـبـیـاـ بـالـوـجـهـ الـأـعـمـ، فـالـجـدـلـ حـوـلـ الـهـوـیـةـ وـإـبـرـازـهـ لـلـآـخـرـ بـنـجـدـهـ فـیـ ذـاتـ کـلـ إـنـسـانـ وـطـبـیـعـتـهـ التـیـ جـبـلـ عـلـیـهـ مـاـ أـدـىـ إـلـیـ اـرـتـبـاطـ الـأـنـاـ اـرـتـبـاطـاـ جـذـرـیـاـ مـعـ الـآـخـرـ وـمـنـ هـذـاـ منـطـلـقـ تـنـشـأـ حـوـلـهـ سـلـسلـةـ مـنـ الثـنـائـیـاتـ؛ أـیـ الـآـخـرـ المـخـتـلـفـ عـنـهـ؛ أـیـ الـأـنـاـ وـالـآـخـرـ، هـنـاـ وـهـنـاكـ، الـعـدـوـ وـالـصـدـیـقـ»<sup>٤</sup>. وهذا الصراع كان قائماً منذ البدء، ونرى استمرار دوامتـهـ فـیـ عـصـرـناـ. وـمـاـ يـدـوـاـ مـهـمـاـ أـنـ الضـمـایـرـ تـحـوـلـتـ إـلـیـ ظـاهـرـةـ مـعـرـةـ فـیـ الشـعـرـ الـحـدـیـثـ، يـطـلـقـ عـلـیـهـ صـلـاحـ فـضـلـ "ـاسـتـعـارـةـ الضـمـایـرـ"ـ قـائـلـاـ: «ـنـحـدـ أـنـ شـعـرـ الـحـدـاثـةـ قـدـ نـمـیـ ظـاهـرـةـ لـافـتـةـ، يـمـکـنـ أـنـ نـطـلـقـ عـلـیـهـ "ـاسـتـعـارـةـ الضـمـایـرـ"ـ، حـیـثـ يـتـمـ التـرـکـیـزـ عـلـیـ أـحـدـ المـوـاـقـعـ فـیـ الـخـطـابـ الشـعـرـیـ، عـنـ طـرـیـقـ التـجـرـیدـ وـالـتـقـمـیـصـ، وـیـقـضـدـ بـهـ إـلـیـهـ لـوـقـعـ آـخـرـ مـقـابـلـ لـهـ، وـلـاـ يـخـلـوـ الـأـمـرـ حـیـثـنـدـ مـنـ اـمـتـادـ ظـلـالـ الدـلـالـةـ إـلـیـ الـمـنـطـقـةـ الـجـدـیدـةـ التـیـ اـنـتـقلـ إـلـیـهـ الـخـطـابـ»<sup>٥</sup>.

### أ. هـوـیـةـ الذـاتـ (ـضـمـایـرـ المـتـکـلـمـ لـلـوـحـدـةـ)

هـذـاـ المـحـورـ يـعـالـجـ ضـمـایـرـ المـتـکـلـمـ لـلـوـحـدـةـ بـمـظـاهـرـهـ الـمـخـتـلـفـ:ـ الـمـنـفـصـلـ الـمـرـفـوـعـ؛ـ أـنـاـ،ـ وـالـمـتـصلـ الـمـرـفـوـعـ؛ـ ثـ،ـ وـضـمـیرـ الـيـاءـ الـمـتـصلـةـ {ـالـمـفـعـولـیـةـ}ـ بـالـفـعـلـ وـ{ـالـمـتـصلـةـ الـمـحـرـوـرـیـةـ}ـ الـاـسـمـ.

<sup>١</sup>- ابن السائح الأخضر، سيميائية الضمير "أـنـاـ"ـ فـیـ الدـلـالـاتـ وـبـنـاءـ التـأـوـیـلـ، مجلـةـ السـمـاطـ، الـبـحـرـینـ، صـ ١٣٣ـ.

<sup>٢</sup>- جـنـیدـیـ رـضـوانـ، إـیـقـاعـ الـأـنـاـ فـیـ الشـعـرـ الـعـرـیـ؛ـ عـلـیـ الـمـصـرـیـ الـقـیـروـانـیـ الـضـرـیرـ (ـ٤٢٠ـ هـ -ـ٤٨٠ـ هـ)ـ أـنـمـوذـجـاـ، مجلـةـ الـأـثـرـ، الـجـزـائـرـ، صـ ٢٩٦ـ.

<sup>٣</sup>- أـحـمـدـ يـاسـينـ السـلـیـمـانـیـ، التـجـلـیـاتـ الـفـنـیـةـ لـعـلـاقـةـ الـأـنـاـ بـالـآـخـرـ فـیـ الشـعـرـ الـعـرـیـ المـعاـصـرـ، صـ ٤٨٤ـ.

<sup>٤</sup>- لـیـلـاـ قـاسـمـیـ، وـفـاطـمـةـ کـاظـمـ زـادـهـ، صـورـةـ الذـاتـ وـالـآـخـرـ فـیـ روـاـیـةـ "ـسـوـوـشـونـ"ـ، مجلـةـ درـاسـاتـ فـیـ الـلـغـةـ الـعـرـیـةـ وـآـدـابـهاـ، صـ ١٢٨ـ.

<sup>٥</sup>- صـلـاحـ فـضـلـ، شـفـراتـ النـصـ درـاسـةـ سـیـمـیـوـلـوـجـیـةـ فـیـ شـعـرـیـةـ الـقصـ وـالـقـصـیدـ، صـ ٨١ـ.

## أولاً: الأنا الأدبية:

حينما يشعر الإنسان «بأنّ ثمة ما يهدّد وجوده وكيانه، فعادة ما يُسرع إلى تأكيد هويته وهذا مما يجعل الآخر المعتدي يهتم بالقضاء عليها؛ لذا نرى اهتماماً بالهوية من قبل الشعوب المتحرّرة»<sup>١</sup> «فالأنا والذات مجموعة من الآراء والمعتقدات التي يكونها الفرد ليعبر بها عن هويته من خلال البيئة التي يعيش فيها»<sup>٢</sup> الأمر الذي وظّف الضمير في خدمة الإعلان عن الذات والهوية بصورة الأنا الأدبية وذلك على هيئة الأنا الجمعي /الشعراء العرب. ومن مظاهر استخدام الشاعر للـ«أنا» في شعره هو بحث الشاعر عن ذاته الأدبية وهوبيّه فالظاهرة هذه تكررت بكثافة في هذا الديوان حيث يمكن القول إنّها فكرة ملزمة للشاعر في جميع أحواله، فمن أبرز تجليات الأنا الأدبية للشاعر قوله في قصيدة «قافية من أجل المعلمات»:

من أنا؟ هذا سؤال الآخرين ولا جواب له. أنا لغتي أنا، وأنا معلقة... معلقتان... عشر، هذه لغتي أنا لغتي.<sup>٣</sup>  
فيiri الشاعر أن اللّغة هي الملحق الذي يمكن أن يلتّجحه إليه للحصول على الهوية وفي قصيدة «قال المسافر للمسافر: لن نعود كما...» يقول:

ضع اسمك في يدي واكتب/لتعرف من أنا، واذهب عماماً/في المدى../فكتّب: من  
يكتب حكايته يربث/أرض الكلام، ويملك المعنى تماماً!<sup>٤</sup>

وفي قصيدة «يوميات جرح فلسطيني» يقول:  
نَحْنُ لَا نَكْتُبْ أَشْعَاراً،/لَكُنَّا نُقَاتِلْ<sup>٥</sup>

أما الضمير "نحن" في هذا المقطع من القصيدة يأخذ شكلا آخر. إنّ الفلسطينيين تعرضوا لشكل آخر من المعاناة بعد حرب الستة أيام، إذ خاب أمل الفلسطينيين في أن يكون الحل على أيدي الدول العربية فانحدرت الهوية الفلسطينية. ولغة الشاعر بهذا الضمير «تحولت إلى لغة دالة على الولاده والوجود المادي والحسانة الروحية والمقاومة»<sup>٦</sup> فرمى درويش هو تعزيز الكتابة الملزمة في اتجاه الدّعوة إلى المقاومة، وهذا

١- ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية ص ٢١٣).

٢- أحمد علي محمد، أحد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشاعر "دراسة أسلوبية إحصائية" ، مجلة جامعة دمشق، ص ١٧٢ . المعجم الفلسفي، جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني- بيروت، دار الكتاب المصري- القاهرة.

٣- محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٣٧ .

٤- المصدر نفسه، ص ٦٣٦ .

٥- محمود درويش، حبيبي تهض من نومها، ص ٣٠ .

٦- حديدي، صبحي، دراسة ضمائر محمود درويش، ٢٠١٣، (٢٠١٦/٠٧/٠٥) .

يلزم توطيد الأوصار بين الشعراء في الوطن العربي فاهتمام الشاعر باللغة ونتاج اللغة التي يظهر على شكل الشعر المنظوم هو غاية الشاعر الأولى والرئيسة في هذا الديوان.

إن اهتمام درويش بالأنا يُذكّرنا بالأنّا الشاعر في العصر الجاهلي، «فالأنا الفحل الحامي للقبيلة سابقاً، وحالياً نرى ظهور هذا المفهوم على هيئة الإيديولوجيا، فالمجتمع المعاصر بدوره يحتاج أيضاً إلى فحل يدافع عنه ويذود عنه»<sup>١</sup>، ولكن نرى بأنّ النطاق قد توسيع؛ لأنّ مفهوم «الأنّا» عند الشاعر الجاهلي لا تكاد تختفي القبيلة الواحدة بعينها ولكنّ درويش لا يقصد جميع أبناء فلسطين فقط بل يسعى إلى توحيد القومية العربية. درويش ورفاقه الشعراء يضطّلعون بدور مهم فيبقاء شعلة الأمل، والمقاومة مشتعلة حتّى الأنّ. فيما أنّ درويش يقصد من «الأنّا» جميع الأدباء، فالآخر عنده يأتي على وجهين: أولاً؛ الشعب الفلسطيني، وذلك لاحتياج الناس إلى «أنا» شاعرة تحميهم وتحيي فيهم الأمل إذا ما يئسوا وتخلّد مآثرهم إذا ما استشهدوا لكي لا تنتهي هذه الرسالة. ثانياً؛ العدوّ الغاصب، لا يتمادي في غيه ويعرف أنّ هناك من سيخبر العالم باعتدائه على الأطفال والنساء الأبرياء. والحقيقة أنّ درويش عندما يتكلّم عن اللغة التي تمثّل له الميراث، يريد أن يضعف الآخر العدوّ عبر إظهاره لتراث غنيّ له دلالاته المعنوية؛ لأنّ «الحضور المذهل للفاعلية القصوى لضمير «أنا» يحوّل المخاطب إلى الهشاشة والضعف»<sup>٢</sup>.

### ثانياً: الأنّا الجمعية:

يجب علينا أن نسلّط الضوء على نوع من «الأنّا» يطلق على أكثر من فرد واحد، «وهي في الواقع تمثّل مجموعة من الأنّوات في مجتمع ما، وهي حالة من التوحد، يُطلق عليها البعض «فوق الفردية»»<sup>٣</sup>، يعمد الإنسان إلى هذا النوع من التعبير ليقّي مفهوم التوحد بين مجموعة من الأفراد، تجمعهم فكرة واحدة، عقيدة خاصة، أو رسالة إنسانية مشتركة. وقد جمع درويش في قلبه من الحبّ والالتزام بالنسبة إلى الشعب الفلسطيني. فلا نكاد نجد حداً فاصلاً بين وجوده وهوئه الفردية وجود فلسطين كهوية وانتماء. ففي قصيّته «قال المسافر للمسافر: لِنْ نعودَ كَمَا ...» يخبر بشكل صريح بأنه لا يعتقد باحتلاف الأنّوات، بل «أنّاه» تعني جميع الفلسطينيين وهو يعني المخاطب والمتنقّي لأشعاره:

١- عارف حمود الساعدي، وأحمد مهدي عط الله، تضخم الأنّا الشعرية بين عزلة اللغة واستنساخ الماضي؛ دراسة في شعر حسين القاصد، مجلة الاستاد، ص ٤٠ .

٢- ابن السائح الأخضر، سيميائية الضمير «أنا» في الدلالات وبناء التأويل، مجلة السمات، البحرين، ص ١٣٤ .

٣- أحمد ياسين السليماني، التجليّات الفتية لعلاقة الأنّا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، ص ٣٢٦ .

أنا أنا؟/أنا هنا لك...أنا هنا؟/في كل "أنت" أنا، أنت المخاطب، ليس منفني/أنا  
أكونك. لي منفني/أنا تكون أناي أنت.<sup>١</sup>

فالشاعر بهذا الخطاب العام، يقصد به نفسه أيضاً وهذا نوع من التحريرض للنفس في كونه يرى نفسه ملزماً بالعمل به أكثر من المخاطب وكذلك يشير الشاعر إلى العكس ويقول إن تكلمه عن نفسه؛ أي «أنا» مرآة لحياة الشعب جميماً. كما أنه يربط ذاته بذاته بذات الوطن ولا يرى للوطن وجوداً من دونه في قصيده «نزة الغرباء»:

كُم أَجْبُكِ، كُم أَنْتِ أَنْتِ! وَمِنْ رُوْحِهِ خَائِفًا: لَا أَنَا إِلَّا هِيَ الْآنَ فِيَّ. /وَلَا هِيَ إِلَّا أَنَا فِي  
هَشَاشَتِهَا.<sup>٢</sup>

ولا يخفى على المخاطب أن استعمال الشاعر لضمير «أنا» مع المد الذي ينتهي به الضمير «يتراافق مع رفع الرأس المصاحب الشموخ الذي يملأ وجдан الإنسان العربي ويتماشى مع رغبته في الاستعلاء على الآخر»<sup>٣</sup>. فالشاعر يبحث عن هوية ثانية، في الواقع لم يفقدها بل يريد إثباتها للجميع مع فقده في حياته، فهو يربط «الأناه» بالأنوات الأخرى من أبناء شعبه ثم يرجعها إلى الوطن لكي تكون الهوية؛ أي الانتماء إلى فلسطين، فلسطين مصدر الهوية له وللشعب جميماً. ولكن عندما يتكلّم عن الحب فنراه يستر «أنا» ويقول: «أحبك» لكي ويدوّب في الفعل؛ أي حبه لفلسطين بحيث لا نكاد نشعر به. وفلسطين تستحق؛ لأنها تمثل هوية جميع الشعب، ولا سيما الشاعر الذي يتغيّر إظهار هذه الهوية كدافع للقاء روح المقاومة ضد العدو الغاصب، لتوحيد الأنماطواجهة الآخر الصهيون. فمن مصاديق توحيد الأنماط هذه المواجهة قصيدة «سنونو التمار»:

أَنَا حُلْمِي. كُلَّمَا ضَاقَتِ الأَرْضُ وَسَعَتُهَا/يَجْنَاحِ سُنُونَةَ وَاسْعَتُ. أَنَا حُلْمِي...<sup>٤</sup>

يسعى درويش أن يواجه العدو، فيتكلّم باسمه واسم جميع الفلسطينيين فيبيّن قيمة في التمسّك بالحلم الذي لن يتخلّى عنه، ولو كانت الأرض لا تتسع لأحلامه سيوسعها لامحالة. تعريف الشاعر لنفسه هذه المرة لم يأت لما كان له من المجد، بل يقدّر قيمة بما يستطيع صنعه وبمستوى الأحلام التي تراود ذهنه كقوله في قصيده «مُتَتَالِيَاتُ لِزَمَنٍ آخَرَ»:

<sup>١</sup>- محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٦٣٦.

<sup>٢</sup>- المصدر نفسه، ص ٦١١.

<sup>٣</sup>- ابن السائح الأخضر، **سيميائية الضمير "أنا"** في الدلالات وبناء التأويل، مجلة السمات، البحرين، ص ١٣٢.

<sup>٤</sup>- محمود درويش، **الأعمال الشعرية الكاملة**، ص ٦١٤.

أَرَى نَفْسِي تَنْشَقُ إِلَى اثْنَيْنِ: /أَنَا، وَاسِمِي.../ □/لَكَيْ أَحْلُمْ لَا يَلْزَمْنِي شَيْءٌ: قَلِيلٌ/ من  
سَمَاءٌ لِزِيَارَاتِي سَيَكْفِي لِأَرَى/ الْوَقْتَ خَفِيفًا وَأَلِيفًا/ حَوْلَ أَبْرَاجِ الْحَمَامِ<sup>١</sup>

وهنا يفخر بأحلامه التي تعدّ جزءاً لا يتجزأ من ذاته. ويقصد من "اسمي" فلسطين التي يتتمي إليها ويعتبرها جزءاً من اسمه.

ورد ضمير «أنا» في هذا الديوان ٥٩ مرة على صورة الضمير البارز مما يدلّ على مدى اهتمام الشاعر بـ «أنا» التي تشكّل هويته وذاته، وهذه بالطبع لا تنفصل عن الأنّا الجمعيّة التي يتتمي إليها الشاعر من الناحيّة الوجّهانيّة ولا نغضّ النظر عن التكرار الذي قصده الشاعر متعمّداً بالنسبة إلى لفظة «أنا» فالتكرار «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلّم بها وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تُفيد الناقد الأدبيّ الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه».٢ فيمكن اعتباره نافذة نطل منها على مشاعر الشاعر الكامنة وكـ«مؤشر أسلوبيّ» ومبعد نفسيّ يشير إلى أنّ هناك معانٍ تحوج إلى شيء من الإشباع ولا شيء سوى ذلك.٣ وفيما يخصّ درويش فيمكن اعتباره «تأكيد للذات في مواجهة الواقع الفلسطينيّ غير المتوازن وهي إشارة إلى أنّ الإنسان الفلسطينيّ وحده قادر على التغيير والأنّا الدرويشيّة بعيدة عن النرجسيّة - التي تدلّ على الكبر والنظر إلى الذات دون اعتناء بالآخر - كيف لا وهي تحمل دلالة الجماعة».٤ الأنّا الجمعيّ هو ما يصرّ عليها درويش لإثبات الهوية الفلسطينيّة التي ضاعت ما بين هذه الكوارث، فهذه الأنّا من جانبه في الواقع صرخة مدوية للرجوع نحو الهوية المفقودة وتوحد الكلمة.

جاء استخدام الشاعر لضمير «ثُ» المتصلّ ببنسبة قريبة من «أنا»، حيث بلغ ٥٦ مرةً في الديوان. إنّ دخول الفعل على الضمير «ثُ» المتكلّم، يجعل من الضمير كياناً يذوب في الفعل ولا تكون لها سلطة كسلطة ضمير «أنا» المستقلّ بذاته، فنرى الفعل هو الأساس في كيان ضمير المتكلّم المتصلّ. «فالضمير المتصلّ يضطلع بوظيفة مهمة ألا وهي أنه يؤكّد حلول الراوي والشخصيّة المصاحبة وامتزاجهما في

<sup>١</sup>- المصدر نفسه، صص ٦٥٤-٦٥٥.

<sup>٢</sup>- الملائكة، نازك، قضايا الشعر المعاصر، ص ٢٧٦.

<sup>٣</sup>- أحمد على محمد، أحمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشاعري "دراسة أسلوبية إحصائية"، مجلة جامعة دمشق، ص ٤٩.

<sup>٤</sup>- إيمان جربوعة، قصيدة " مدح العلّال لمحمود درويش" دراسة دلالية، صص ٦١-٦٢.

الآخر..»<sup>١</sup>، يقول صلاح فضل حول الناء المتصلة «إنّها بعيدة عن تضخم الذات فهو ضمير منسحق، وليس أمامه مجال كي يتجلّى في تشكيّلات أخرى أو يتوارى خلف الأشياء.»<sup>٢</sup> كما جاء في أمّنا قصيدة «كم مرّة ينتهي أمّنا...»:

يَأْمَلُ أَيَامَهُ فِي دُخَانِ السَّجَارِ، / يَنْظُرُ فِي سَاعَةِ الْجَيْبِ: / لَوْ أَسْتَطَعْ لِأَبْطَأْتُ دَقَائِهَا / كَيْ  
أُخْرَ نُضْجَ الشَّعِيرِ! ...<sup>٣</sup>

إنّ فعل «أبطأ» له السيطرة العامة والمتكلّم يقع تحت سيطرته في العبارة. فالضمير لا يحتلّ سوى جزء واحد من الكلمة: أ + ب + طا + ث، وهذا يدلّ على ما للفعل من حكم محوري على الأنّا الذي هو الأنّ بشكل ضمير ملتصق بفعل لا يجرؤ الانفصال عنه في أيّ حال ما كان ويعني أنّ الشاعر امترّج بالفعل أنّه امترّج. ولا ننسى تحويل الضمير عند الشاعر من "هو" في «يتأمل وينظر» إلى "أنّا" في «أبطأ»، فيُظنّ القارئ أنّ الشاعر تحول أخيراً عن ذاته ليتكلّم عن الآخر، إلاّ أنه لم يلبث حتى يعود إلى ذاته ويقصد الشاعر لفت انتباه المخاطب لكي يكون جزءاً من هذه الأنّا الداخلة على الفعل لكي يكون لها تأثير أقوى. الشاعر في هذه القصيدة اتّخذ ضمير المتّصل لكي يوحي بذوبان أنّاه والأّنوات الفلسطينية في الفعل الذي لا يرى بُدّاً من تنفيذه:

يَا أَيُّهَا، خَفَّفِ الْقَوْلَ عَنِّي! / تَرَكْتُ التَّوَافِدَ مَفْتُوحَةً / هَدَيْلُ الْحَمَامِ؛

كما نرى أنّ لفعل «الترك» الغلبة مع أنّ الفاعل فيه هو المتّكلّم، إلاّ أنّ النّظرة الأولى تنصّب إلى الفعل ثمّ إلى الضمير فالتأكيد هنا على الفعل أكثر منه إلى الفاعل؛ الشاعر أراد التأكيد على كون النافذة مفتوحة؛ لأنّ الفعل ليس بالصعوبة التي تتطلّب إظهار نفسه على شكل أنا المستقلّ. هذا وأنّ الشاعر اعتمد على الأفعال الماديّة بنسبة أكبر من الأفعال التي تدلّ على الأحساس؛ و«الأفعال الماديّة عند اللسانين تشير إلى عالم الإنسان الداخليّ في حين أنّ كثرة الاعتماد على الأفعال الماديّة تشير إلى تجربة الإنسان نحو عالمه الخارجي وتجاربه بين الناس وفي المجتمع.»<sup>٤</sup> ودرويش أراد أن يعيش المتكلّمي الأجواء؛ فالسرعة والحركة مهمّة للشاعر فمثلاً نرى في قصيدة «أبد الصبار» لا مجال للتغيير عند الشاعر يريد أن

<sup>١</sup>- عبد الناصر هلال، آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، ص ٦٤.

<sup>٢</sup>- صلاح فضل، شفرات النص دراسة سيمiolوجية في شعرية القص والقصيدة ص ٨٩.

<sup>٣</sup>- محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٤٠.

<sup>٤</sup>- المصدر نفسه، ص ٦٠٥.

<sup>٥</sup>- آقائل زاده والآخرون، سبك شناسی داستان بر اساس فعل: رویکرد نقش گرا، فصلنامه تخصصی سبك شناسی

نظم و نثر فارسی (بهر ادب)، صص ٢٤٧-٢٤٨.

يشتري الزمن فقط ليحزم أمتنته ويهاجر إلى منطقة أكثر أماناً من البيت؛ لذا نشهد كثرة تكرار الأفعال المادّية في فعل المتكلّم كـ«تركتُ، صنعتُ، رسمتُ، خرجتُ» ولكن الأفعال الباطنية تسير في الخيالات وهذا لا مجال له عند الشاعر في الظروف الراهنة.

وأما الحديث الأخير في هذا الباب فهو الكلام عن ضمير المتكلّم المستتر، فإننا نرى أنه ورد بمستوى ١٤٢ مرّة وهذه النسبة تأتي في المرتبة الثانية بعد ضمير المتكلّم الإضافي. فعند الإضمار التام للضمير في هذه الحالة لا نكاد نشعر بالضمير وإنما يتم التأكيد على الفعل نفسه، فيذوب المتكلّم تماماً -على خلاف ضمير المتصل الرفعي- في الكلمة. فمن أمثلة ذلك قصيده «إلى آخرِي وإلى آخرِه ...»:

وَسَاحِلُ هَذَا الْخَيْنَ إِلَى / أَوَّلِي وَإِلَى أَوَّلِهِ / وَسَاقَطَعَ هَذَا الطَّرِيقَ إِلَى<sup>١</sup>

هذا الأسلوب في التعبير، يتناسب ومفهوم المثابرة، والقوة والاتحاد، بحيث تحدّض ضمير الأنّا المستكّن مع الفعل كاماً ليستمدّ قوته بهذا الشكل ويصبحوا كياناً واحداً، نحو:  
وَأَخْفِيَ تَعْبِيَ الْوَدَّيِ. أَعْرِفُ أَنَّنِي / سَأَعُودُ حَيَاً، بَعْدَ سَاعَاتٍ، مِنَ الْبَئْرِ الَّتِي / لَمْ أَلْقِ يُوسُفًا أَوْ حَوْفَ إِخْوَتِهِ<sup>٢</sup>

درويش يصرّ على العودة واللامبالاة بالتعب أكثر من إظهار أناه، فإذا ظهر الفعل والذوب فيه يهب العمل مصداقية أكثر من ذي قبل. القارئ سيهتم بفعل «الإخفاء، والعودة، والقطع وأمثاله» أكثر وهذا يعطي القارئ انطباعاً إيجابياً يوحى بالأمل. فالأنّا هنا هو الشاعر نفسه وجميع شعب فلسطين والآخر هنا أيضاً يمكن معالجته على مستويين: المستوى الأول هو الشعب الذي نال منه اليأس والخmod، والثاني هو بمثابة تحدّيًّا جادًّا موجّه من قبل الشاعر والشعب الفلسطيني بأجمعه نحو العدو.

### ثالثاً: الأنّا المنفعلة:

وأما بالنسبة إلى الضمير المتكلّم على هيئة «الباء» المنصوبة بالمعنىّة فيمكن التصور بأنّها أحداث تطرأ على الشاعر وهو مرغم على تقبّلها، ولو أنّ هذه الأحداث قد لا تكون واضحةً تماماً في ذهن الكاتب وهو في جلّة الخلق فتحيله إلى فحّاج الكتابة بهذا الضمير أو ذاك، لكنّا من الممكن أن نجد في نفس درويش من الأسباب التي تدفعه إلى اختيار هذا الضمير كمرجعية إحالية مبنية على شروط التلفظ الخاصة كهوية المتكلّم ضمن سياق تواصلي معين. نحو قوله في «أبد الصبار»:

<sup>١</sup> - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٠٧.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ص ٦١٩.

إلى أين تأخذني يا أبي؟ / إلى جهة الريح يا ولدي / وما يخرجان من السهل، حيث / أقام  
جنود بونابرت تلاً لوصدِ / الظلال على سورِ عكا القديم . يقول أبُ لابنه: لا تخفْ .  
لا تخفْ من أزيزِ الرصاصِ ! التصقُ بالترابِ لتنجحُو ! سَننجُو ونَعلُو على / جبلِ في  
الشمالِ، ونرجعُ حينَ / يعودُ الجنودُ إلى أهليهم في البعيد<sup>١</sup> .

فالأخذ من قبل الأب لم يكن على إرادة منه، بل الظروف الخارجية هي التي تحكم الموقف، ولا مناص من الاستجابة لها على أية حال. فالعدو هو الذي يحكم في الأول والأخير وهذا يعكس بصورة دقيقة الوضع المأساوي للفلسطينيين ما بين أعوام ١٩٩٠ م حتى ١٩٩٥ م؛ أي زمن انتشار ديوان الشاعر. أمّا استعمال الضمير المتصل الدال على صوت الشاعر، وذلك باعتباره متكلّماً مشدوداً إلى ضمير المخاطب المنصرم مع ذات الشاعر يدخل الذات في جدل مع ضمير الغائب (العدو)، وبما أنه لا يمكن تحديد ملامح الذات إلا بعلاقته مع الآخر في تخلّيات مختلفة، فوزع الشاعر ضمائر مختلفة على مستوى القصيدة لتسهم بإبراز ملامح الأنّا، حيث جاء ارتباط الأنّا أولاً بالآخر (ضمير أنت)، وحسب السياق من سمات هذا الضمير الإلزام والوجوب. والمحوار الناتج عن هذه العلاقة يحدّد ملامح الأنّا، حيث تخلّت من فعلة وما يساعد على هذه الانفعالية حضور دوال لغوية؛ مثل: "تأخذني"، و"أقام جنود"، و"رصد"، و"الرصاص"، و"لا تخف" و"التصق بالتراب". وفي محاولة أخرى يلتفت الشاعر إلى ضمير أنا الغائبة (العدو) ليرسم جانباً آخر من ملامح الذات المهزومة؛ إلا أنه سرعان ما يقضي على حالة الإحباط حيث يقوم باخفاء الذات خلف الأنّا الجمّع ليرينا الوجه الثالث ملامح الذات، وهو استعادة قواها المنهارة وصمودها الناتج عن الاتحاد. ويتكثّر المفهوم في «حبر الغراب»:

كان الغيب يدفعني وأدفعه / ويرفعني وأرفعه إلى الشبح المعلق مثل / باذنجانة نضجت<sup>٢</sup>

فالفلسطيني أبداً في صراع مع المصاعب، فإذا ما أراد الحياة فعليه أن يواجهها بصعابها، فهذه الفقرة تصور لنا الواقع في فلسطين، فلا حول للشعب سوى أن يبعد الأذى عن نفسه دون أن يتّخذ موقفاً عدائياً ضدّ ما يحدث ضده، كما يقف الشاعر في قصيدة «مرّ القطار» موقف المترّجّ أمام ما يحدث له من المرارة في العيش من طول الانتظار والعناء، ولا يقاوم فالحنين نال من الشاعر وأخذت تنفذ قواه:

تبكي الكمنجات عن بعدي، فتحملي سحابة من تواجيهما / وتنكسر<sup>٣</sup>

<sup>١</sup> - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٠٢.

<sup>٢</sup> - المصدر نفسه، ص ٦١٣.

<sup>٣</sup> - المصدر نفسه، ص ٦١٥.

وعليه نرى مستوى تواتر هذا النوع (الياء المنصوبة) يبلغ ٦٧ مرة أي مستوى أكثر بقليل من ضمير المتكلّم المنفصل والمتصل المرفوعين. وهذا يدلّ على أن الأحداث في فلسطين تقع على خلاف ما يشتهيه. الأفعال المستخدمة «حرحتني، تَحْمِلُنِي، نَسْتَنِي، حَطَّنِي وغير ذلك» تشحن الضمائر بشيء واحد وهو فقدان السلطة لدى الفلسطينيين. وفي الجهة المقابلة نرى أن الآخر لديه من القوة ما تؤهله لأن ينطق على تعبير الشاعر بأفعال مثل «غنّوا، قالوا، أسرجوا، أعدوا، انطلقا و...» مما تأتي في مقابلة الأنا التي يمكننا إدراجها تحت مسمى واحدٍ يعني فلسطين فهذه مخنةٌ موجهة نحو أنا الشاعر وجميع الفلسطينيين.

#### رابعاً: بحث الأنا عن الهوية

استخدم درويش ضمائر المتكلّم على شكل الإضافة بكثرة؛ حيث بلغ تواترها ٣٤٢ مرة، وهذا الضمير أكثر تكراراً بالنسبة إلى الضمائر المتكلّمة الأخرى، مما يدلّ على أن «العدو في الظروف الراهنة هو الفاعل والمسيطر ولكنّه ليس صاحب حق؛ لأنّه ليس صاحب كلّ شيء»<sup>١</sup> وهذه العملية هي التي ثبتت الهوية. وسرّ هذا التوظيف يتبيّن في كلمات يلقاها الشاعر على هذا الأسلوب خاصةً أنه لم يزل يعيش في فلسطين، وقد فقد الأحبّة، والمال، والعيال والبيت، وما تبقى له من الأحبّة والأمتعة يستعين بها للعيش في الظروف الراهنة فمن الطبيعي أن يتمسّك بكلّ ما بقي له:

إلى أين تأخذني يا أبي؟/ إلى جهة الريح يا ولدي... / - من يسكنُ البيتَ من بعدها/يا أبي؟/ - سيبقى على حالهِ مثلاً كأنَّه ولدي!<sup>٢</sup>

فتكرار هذا الضمير يعدّ «وسيلة لغوية تبضم بإحساس الشاعر وعاطفته بحيث يمكن القول بأنّ التكرار يرتبط بحالة شعورية ملحة على الشاعر قبل ارتباطه بأيّ غرض آخر كالموسيقى والوزن»<sup>٣</sup>، وهذا التكرار كله موجه لبناء عالم منسجم يهبه الشاعر لذلك الذي يحسب نفسه بلا عالم، والقصد هو الفلسطيني المطرود من أرضه والمصادرة حقوقه.<sup>٤</sup> «وما لا يخفى على القارئ أنّ صيغة الاستفهام التي تتلو الضمير وذلك بشكل مكثّف، من شأنها أن تشحن الصياغة بحركة دلالية صاعدة متواترة، تعكس

<sup>١</sup>- على أصغر قهرمانى مقبل، جمالية التكرار في قصيدة (خطاب من سوق البطالة) لسميح القاسم، مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، ص ٦١.

<sup>٢</sup>- محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٠٣.

<sup>٣</sup>- محمد صالح زكي أبوحيدة، الخطاب الشعري عند محمود درويش؛ دراسة أسلوبية، ص ٣٠١.

<sup>٤</sup>- كاظم جهاد، محمود درويش في مجموعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة، ص ٨٠.

التوّر النفسي الذي يعانيه الشاعر في نفسه.<sup>١</sup> وفي قصيدة "تعاليم حورية" يعكس هذه النظرة بوضوح كيف أنّ الأّم تفتّش في أصابع يد ابنتها، خشية أن قد نقص منها شيء، فالشاعر يريد الاحتفاظ بما بقي له:

**أمي تَعْدُ أصَابِعِي العِشرينَ عَنْ بَعْدِهِ / تُمْسِطُنِي بِخُصْلِهِ شَعِيرَهَا الذَّهَبِيِّ . تَبْحَثُ / فِي ثِيَابِيِّ  
الدَّاخِلِيَّةِ عَنْ نِسَاءِ أَجْنبَيَّاتِ ، وَتَرْفَوْا حَوْرَيِّيِّ المَقْطُوعِ .<sup>٢</sup>**

فهذه الأشياء الثمينة التي يمتلكها الفلسطينيون جعلتهم لا يبالون بما فقدوا من بيوت تركوها أو وجدوها مهدمة، والأرض التي اقتسموها مرغمين مع الأعداء. والباء في مثل كلمات (أبي، وولدي، وأمي، وأيامي ...) التي اعتمدها الشاعر كثيمة ذهنية تُرجع القارئ تارةً إلى الماضي وتقول له إنّ الأب يحمل في داخله ميراثاً عظيماً وتذكّره بالعزّة المفقودة، فالأب والأّم هنا يمثلان جميع الآباء والأمهات في البلاد، وتارةً إنّ الشاعر يريد إلقاء روح الأمل لكي يفهم المتلقّي أنّ هذا الجهاد ليس للحاضر فقط، بل لنعيم الأجيال القادمة، فهذا الولد ليس ولده فقط، بل يقصد جميع أبناء فلسطين. ويجب أن ننوه بأنّ «الأب» أكثر حضوراً وتوارياً في قصائد درويش.<sup>٣</sup> «ومفارقة التي نشهدها هي أنّ فلسطين تعيش أجواء الانكسارات؛ رغم هذا نجد الأنا الشعرية طافحة بالزهو والانتصار والغرور»<sup>٤</sup>. وعليه نعرض مستوى التواتر لضمير المتكلّم على أنواعه في الديوان:

نوع الضمير	أنا	ثُ المتكلّم	الباء المفعولية	الباء (الإضافة)	الضمير المستتر
مستوى التواتر	٥٩	٥٦	٦٧	٣٤٢	١٤٢

جدول رقم ١

<sup>١</sup> - المصدر نفسه، ص ٩٦.

<sup>٢</sup> - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٢١.

<sup>٣</sup> - كاظم جهاد، محمود درويش في مجموعته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة، ص ٩٠.

<sup>٤</sup> - عارف حمود الساعدي، وأحمد مهدي عط الله، تضخم الأنا الشعرية بين عزلة اللغة واستنساخ الماضي؛ دراسة في شعر حسين القاصد، مجلة الاستاد، ص ١٠٤.

### مستوى التواتر لضمائر المتكلّمة في ديوان: لماذا تركت الحصان وحيداً



- أنا
- أنا (متصل)
- أنا (مفعول)
- أنا (الإضافة)
- أنا (الإضافة)

الإحصائية تدلّ أنَّ الشاعر قد أكثَرَ من التأكيد على الأجواء المنفعلة التي يعاني منها في فلسطين فلا نرى ظهوراً واسعاً للأنا الفاعلة المسيطرة، بل انصبَّ همُ الشاعر على البحث عن كيانه المفقود وإظهار عجزه عَمَّا يراه كُلَّ يوم في ساحة فلسطين المحتلة.

## ٢. مواجهة الآخر(ضمائر المتكلّم مع الغير)

عندما نتكلّم عن ضمير المتكلّم مع الغير نعني بذلك أنَّه لن يكون هناك معنى للأنا لو لا الآخر، «فالشعور بالأنا لا يبرز دون أن يكون مصحوباً بذوات الآخرين»<sup>١</sup>، ذلك لأنَّ الإنسان قد يتولّل أحياناً من يتفق معه عقيدةً لمواجهة الآخر وهذا ضمير في طياته قبضةً قويةٌ يتجه بها نحو الآخر، إذا ما تكلّم عن نفسه بصيغة «أنا» فإنَّه من الممكن أن ينتابه الخوف، ولكن إذا ما انتهى إلى مجموعةٍ فهو يحسن براحةٍ نفسيةٍ تجعل منه قويًا يجد من ينصره.

وعليه اعتمد درويش على آلية «نحن» في هذا الديوان بمستوى قليل جدًا وهو ٨ مراتٍ، وهذا يرجع إلى أنَّ ظروف فلسطين في هذه الآونة لم تكن جيدة، وكانت المحاجر تزيد يوماً بعد يوم وهو يتكلّم في هذا الديوان عن المأساة الإنسانية التي كانت تحيط بالشعب الفلسطيني؛ فلذا آثر أن يعتبر جميع هموم فلسطين همومه وما رضي أن يحمل أبناء شعبه أكثر مما احتمل. ومن ثمْ كانت صيغة الخطاب في أكثر قصائده هو المتكلّم للوحدة فنسبة المهموم كلّها إلى نفسه ويخرج الشعب من هذه المعادلة. كما في قصيدة «أبد الصبار»:

كما يعتمد على «نحن» عندما يريد القوة ويحتاج إليها لتحقيق أهدافه في المستقبل، إنَّما لا تتحقق إلا بقوة الشعب الممثل عنده بلفظة «نحن» مثل قوله في «فرويون من غير سوء...»:  
نحن أيضًا لنا صرخة في الهبوط إلى حافة الأرضِ.<sup>٢</sup>

<sup>١</sup> أبوالعينين فتحي، صورة الذات و صورة الآخر في الخطاب الروائي العربي ص ٨١٢.

<sup>٢</sup> محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٥٩٩.

يعرف الشاعر أنّ صرخة درويش وحدها لا تفي بالغرض، بل يحتاج إلى مساندة لتصبح هذه الصرخة قوية فتهزّ الكيان الصهيوني. وهي حقيقة صرخة مدوية في آذان الآخر العدو، فالعدو يخاف من اتحاد الصفوف وهذا بالضبط مبتغى درويش رددّه في "حبر الغراب" :

لا ليَلَنْ يَكْفِينَا لِتَحْلُمُ مَرْتَبِينَ. هُنَاكَ بَابٌ / وَاحِدٌ لِسَمَائِنَا. مِنْ أَيْنَ تَأَتَّيْنَا النِّهَايَةُ؟ / نَحْنُ أَحْفَادُ  
الْبِدايَةِ لَا نَرَى / غَيْرَ الْبِدايَةِ، فَأَنْجِدُ إِيمَهَبٌ لَيْلِكَ كَاهِنًا<sup>١</sup>

وحرّض على المقاومة بدلاً من السعي وراء الأحلام الزائفة، مؤكّداً بنحن المنفصلة لكي يصور اتحاد ج أبناء الشعب وهذا مما يعطي أملاً بالعودة والبداية الموقفة والصعود. فهذا الصعود التي يأتي ملازماً للصمود أمام الظلم لم يتوقف عند درويش وكثره في «سنونو التار» :

لَنَا، نَحْنُ أَهْلَ الْلَّيَالِي الْقَدِيمَةِ، عَادَاتُنَا / فِي الصُّعُودِ إِلَى قَمَرِ الْقَافِيَةِ / نُصَدِّقُ أَخْلَامَنَا وَنُكَذِّبُ  
أَيَامَنَا،<sup>٢</sup>

فالصعود أمرٌ يسعى إليه درويش ولكن لا يريد أن يسلك هذا الدرب وحيداً؛ لأنّه بالطبع غير قادر على ذلك من دون اتحاد الشعب، فكلّما يريد التكلّم عن الصعود والعودة يأتي بضمير نحن المنفصل (نحن)، لما له من تداعيات وظلال نفسية توحّي بالتوكّد خارجاً عمّا سواه.

أما مستوى التواتر لضمير المتكلّم مع الغير بصورة «البارز» فإنّه أكثر عدداً منه إلى الظاهر والمستتر، فقد استخدمه درويش في هذا الديوان ما يناهز ١٩٩ مرّة. وإنّ «ضمير "نا" المتكلّم توحّي بدلالة القرب والاتصال لكونها ضميراً متصلة».٣

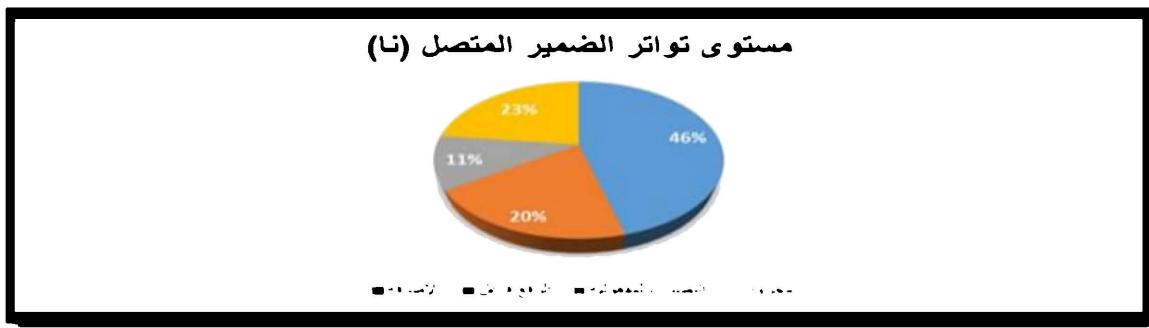
ضمير "نا"	بالإضافة	بالجرّ	المفعولية	بالفاعلية
مستوى التواتر	٩١	٤٦	٢٢	٤٠

جدول رقم ٢

١- محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦١٢.

٢- المصدر نفسه، ص ٦١٥.

٣- أحمد، على محمد، التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشاعر "دراسة أسلوبية إحصائية"، مجلة جامعة دمشق، ص ١٨١.



إن الشاعر أكثر الاعتماد على الضمير الجمعي "نا" وذلك على هيئة الإضافة، لإيصال رسالة صارمة إلى العدو، يتبّأه بأنه مهما افتر من المحاizer فإن الشعب يعتقد بمبادئه أصيلة وهي أئمّهم على حق لابد أن ينتصروا في يوم يزهق فيه الباطل. كما أكّده في قصيدة "من سماء إلى أختها يعبر العالمون":  
 ولئن... ولئنْ عَدُنَا حَاضِرًا مَعْنَا / ولئنْ حَاضِرًا أَمْسَنَا مَعْنَا / ولئنْ يَوْمُنَا حَاضِرًا في  
 ولِيَمْةٍ هَذَا النَّهَارِ الْمَعْدُ / لِيَعْدِ الْفَرَاشَةُ، كَيْ يَعْبُرُ الْحَالِمُونَ / مِنْ سَمَاءٍ إِلَى أَخْتِهَا... سَالِمِينَ<sup>١</sup>  
 إن درويش يصرّ على الملكية، ولكنّه لا يكتفي بنسبة المستقبل الواعد إلى الفلسطينيين فحسب، بل يحرّض الشعب على القيام بالمقاومة. «وفي لفظة "الفراشة" رمز يومض بالنور وتشكل أصوات مضيئة في النص الشعري».٢ وهذا يدلّ على التوظيف الذكي لضمير المتكلّم مع الغير، ليشير بصرامة إلى ما يملك وما يجب أن يملكه. ويأتي هذا المعنى في قصيدة "عندما يتعدّ":

... في كُوِّنْجَنَا يَسْتَرِيغُ الْعَدُوَّ مِنَ الْبَنْدُقِيَّةِ، / يَتَرَكُهَا فَوْقَ كَرْسِيِّ جَدِّي. وَيَأْكُلُ مِنْ  
 خُبْزِنَا / مِثْلَمَا يَفْعَلُ الصَّيْفُ. يَعْفُو قَلِيلًا عَلَى / مَقْعَدِ الْخَيْرَانِ. وَيَحْمُو عَلَى فَرْوَ / قَطْنَنَا. وَيَقُولُ  
 لَنَا دَائِمًا: / لَا تَلُومُ الصَّحِيَّةَ!<sup>٣</sup>

فالكوخ، هو كوكخ الفلسطينيين، والخبز خبزهم وحتى الحيوانات جميعها نسبها إلى "نا" الجمعي، فلا شيء للعدو. ونرى صدى هذا المفهوم في قصيدة "فُرُوِّيون من غير سوء" وذلك عندما يشير إلى ممتلكات الفلسطينيين وسابقية حضورهم في فلسطين، وبأنّ العدو هو المتطفّل الذي عكس معادلة الأمان الذي كان ينعم به الفلسطينيون:

<sup>١</sup> - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٣٤.

<sup>٢</sup> - غالية خوجة، قلق النص: محارق الحداثة، ص ١٠١.

<sup>٣</sup> - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٥٧.

لَمْ تَكُنْ لِلْمَكَانِ مَسَامِيرٌ أَقْوَى مِنَ الرَّزْلَخْتُ<sup>١</sup>/عِنْدَمَا جَاءَتِ الشَّاجِنَاثُ مِنَ الْبَحْرِ.  
 كُنَّا/كُنِيْعَ وَجْهَةً أَبْقَارِنَا فِي حَظَائِرِهَا، وَنُرْتَبُ/أَيَّامَنَا فِي خَزَائِنَ مِنْ شُغْلِنَا الْيَدَوِيِّ/وَنُخْطَبُ وَدَّ  
 الْحِصَانِ، وَنُؤْمِنُ/لِلنَّحْمَةِ الشَّارِدَةِ<sup>٢</sup>

القصيدة تبدأ بعبارة "لم أكن بعد أعرف عادات أمري"، لكن الشاعر غير فكرة الوحدة إلى المتكلّم مع الغير وذلك ليتماهى السيرة الفردية بالذاكرة الجمعية دون حدود فاصلة. هناك ثنائية صريحة، عكسها درويش في أشعاره؛ حيث يشرح بوضوح ما يدور في فلسطين، أي تقابل الأنا الفلسطيني بالآخر الإسرائيلي وهو على صراع دائم، الكل يصرّ على موقفه ما بينأخذ وعطاء فلا نرى ما يجمع ما بين هذين الشعبين (الأول: مظلوم والثاني ظالم) غير المقاومة والتباين في إثبات الذات وإلغاء الآخر من خارطة الوجود الإنساني.

«إنّ مصوّت "آ" (آ) يستعمل للأصوات المرتفعة وتعتمد لوصف الأفكار التي من شأنها أن تثير الضجة والصياح كالغضب والانزجار ووصف الشخصيات العظيمة»<sup>٣</sup>؛ فإذاً السر في توظيف "نا" كثيمة متكررة متكونة من حرفين (والأبرز فيه الألف) عند درويش أنه يريد أن يعلن للعدو عبر أنه ليس وحيداً بل معه الشعب جميراً في هذا الصراع. فنشهد الصراع في ضمير "نا" وذلك على وجهيه المرووع بالفاعلية والمنصوب بالفعلية ولكن دلالته. فكلّ فعل يقوم به الأول، يقتضي ردّاً من قبل الثاني. من هذا الصراع قصيدة «للغريرية، سماء مُدرّبة»:

كُلَّمَا حَرَّكْتُ وَتَرَأَ مَسَنَا جَنْهَا. وَانْتَقَلْنَا إِلَى زَمِنٍ آخَرَ . وَكَسَرْنَا أَبَارِيقَنَا، وَاحِدًا/وَاحِدًا،  
 لِنُصَاحِبَ إِيقَاعَهَا. لَمْ نَكُنْ طَيِّبَيْنَ/وَلَا سَيِّئَيْنَ، كَمَا فِي الرِّوَايَاتِ. كَانَتْ/تُسَيِّرُ أَفْدَارَنَا  
 بِأَصْبَاعِهَا الْعَشْرِ،/دَنَدَنَةً ... دَنَدَنَةً<sup>٤</sup>

فالفلسطيني أبداً يعالج المواقف التي تتباهى من حين لآخر، ولكن هل يقف مكتوف اليدين هذه الحوادث؟ لا أبداً فهو يحاول الوقوف أمام العدو، وإضافة إلى ذلك إنّ القدر أيضاً في عداء مع الشعب وسيّره كيما شاء. فضمير «نا» عند درويش في مثل هذا النموذج لا يأخذ طابعاً واحداً؛ وهذا أكثر ما

١. الموطن الأصلي للرزلخت هو المناطق الجبلية، من جنوب آسيا ووسط الصين وهيمالايا وغربهما حتى ارتفاع ١٨٣٠ م. (الموسوعة العربية)

٢ - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٠٠.

٣ - آندره مارتينه، تواز دگرگونی آوای، ترجمه هرمز ميلانيان، ص ٣١.

٤ - محمود درويش، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ٦٤٦.

يلائم الواقع المعاش الفلسطيني الذي ينتقل ما بين هدوء مريع وعاصفة مهلكة، فكيف بالشاعر يستطيع أن يثبت على موقف واحد؟! والموقف الآخر التي تعكسه هذه الصورة هي أنَّ درويش لا ينكر مصاعب فلسطين، إلا أنه يُصرّ على عدم الاستسلام فإنّها سنة الحياة ولا مناص منها.

### النتيجة:

أمّا نتائج البحث هي:

- إنَّ للضمير المتكلّم دلالات أكثر من كونه ضمير يعالج من الناحية النحوية والصرفية؛ فيإمكان الشاعر الجيد توظيف الضمير توظيفاً دلاليّاً في أشعاره فهي في حكم شفرة للنص يفكّها القارئ المتمعن لكي يتوصّل إلى المعنى الرئيس بعد اجتيازه هذه الأكواام من الألفاظ. فنلاحظ أنَّ محمود درويش سخر ضمائر المتكلّمة ووظفها خيراً توظيف في مسيرة المقاومة فهو تارةً يستخدم الضمير ليبيان أحواله وأحوال شعبه وتارةً أخرى يثور ويدعو إلى المقاومة.

- في المستوى الأول للتطبيق نرى أنَّ الشاعر وظف الضمير المتكلّم لمضامين مختلفة منها: الأنّ الأدبية، ونرى الآخر يتمثّل في أدباء العرب من جهة والعدو من جهة أخرى ويهدف إلى التحرير ومواجهة الآخر. والفكرة الرئيسة التي يُصرّ عليها درويش هي فكرة "الأنّ" الجمعيّ فهو يسعى إلى توحيد الصفوف والسدّ أمام الفتنة التي تُشتّت أركان الشعب. يذكر درويش بالماسي التي تحلّ بالشعب ومع هذا لا ينسى ما للفلسطينيين من قوة لا تُقهر، ألا وهي قوة الجيل القادر والهوية التي من شأنها أن تنفس في روحهم القدرة على المقاومة.

- وفي المستوى الثاني، ضمير المتكلّم مع الغير نرى أنَّ الشاعر لدى استخدامه "نحن" يصف الواقع الفلسطيني وصفاً صريحاً فهي دوامة من الصراع، فنارة تظهر لنا "نا" على هيئة فاعل لها القدرة والفاعلية على النشوء والنمو وتارةً على شكل "نا" مفعولة، مهزومة، منفعلة يتباها الضعف وهي مستسلمة لما يجري لها من الأحداث ولكن لا تقف موقف الراصد المتفرّج بل تحارب لكي تُعلي من موضع "الأنّ" وتُلغي فاعليّة الآخر وترغمه على بقاءه على المفعولية.

- درويش وظف ضمير المتكلّم على شقيه: للوحدة ومع الغير بكثافة بحيث يمكن اعتبارها موتيفاً مُكرراً في كافة دواوينه الشعرية ولا سيما ديوان "لماذا تركت الحصان وحيداً" الذي يمثل المرحلة الوطنية لدى الشاعر. وبين درويش من خلال الضمائر التزامه بالنسبة إلى فلسطين من جهتين، الأولى: بيان الأمة المشتركة مع شعبه والمعاناة التي يعيشها أبناء فلسطين، والثانية: الدعوة إلى الاستمرار في النضال والمقاومة رغم ما حلّ بهم من مأسى.

## قائمة المصادر والمراجع:

### أ. الكتب:

١. الأزهري، محمد بن أحمد، *تهذيب اللغة*، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٤٢١ ق.
٢. ابن منظور، محمد بن مكرم، *لسان العرب*، الطبعة الثالثة، بيروت: دار صادر، ١٤١ ق.
٣. حمود، ماجدة، *إشكالية الأنما والأخر (نماذج روائية عربية)*، الطبعة الأولى، الكويت: عالم المعرفة، ٢٠١٣ م.
٤. خوجة، غالبة، *محارق الحداقة*، الطبعة الأولى، عمان: دار الفارس للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣ م.
٥. درويش، محمود، *الأعمال الشعرية الكاملة*، الطبعة الثانية، بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، ٢٠٠٠ م.
٦. ———، *حيبيتي تنهض من نومها*، الطبعة الثامنة، بيروت: دارالعوده، دارالصداقه للنشر، ١٩٧٠ م.
٧. ركي أبوحيدة، محمد صلاح، *الخطاب الشعري عند محمود درويش؛ دراسة أسلوبية*، الطبعة الأولى، غزة: مطبعة المقداد، ٢٠٠٠ م.
٨. السليماني، أحمد ياسين، *التجليات الفنية لعلاقة الأنما والأخر في الشعر العربي المعاصر*، الطبعة الأولى، دمشق: دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩ م.
٩. سويف، مصطفى، *الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة*، الطبعة الرابعة، القاهرة: دار المعارف ١٩٦٩ م.
١٠. شميسا، سيروس، *أنواع أدبي*، چاپ پنجم، تهران: فردوس، ١٣٧٦ ش.
١١. فتحي، أبوالعينين، *صورة الذات وصورة الآخر في الخطاب الروائي العربي*، بيروت: دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٩ م.
١٢. فضل، صلاح، *شفرات النص دراسة سيميولوجية في شعرية القصص والقصيد*، بيروت: دار الآداب، ١٩٩٩ م.
١٣. ماجدولين، شرف الدين، *الفترة والأخر*، الطبعة الأولى، الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠١٢ م.
١٤. ماريئنه، آندره، *تراز دگرگونی آوایی*، ترجمه هرمز ميلانيان، تهران: هرم، ١٣٨٠ ش.
١٥. الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، الطبعة الخامسة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٧٨ م.
١٦. هلال، عبد الناصر، *آليات السرد في الشعر العربي المعاصر*، الطبعة العربية الأولى، بيروت: مركز الحضارة العربية، ٢٠٠٦ م.

### ب. الدوريات:

١. آفاجل زاده والآخرون، سبك شناسی داستان بر اساس فعل: روکرد نقش گرا، فصلنامه تخصصی سبك شناسی نظم و ثر فارسی (بهر ادب)، سال چهارم، شماره اول، ١٣٩٠ ش، صص ٢٤٣ - ٢٥٤.
٢. الأخضر، ابن السائع، *سيميائية الضمير "أنا" في الدلالات وبناء التأويل*، مجلة السمات، البحرين، العدد ١، ٢٠١٤ م، صص ١٢٨ - ١٣٧.
٣. الريعي، تغريد عدنان، *الأنما والأخر في شعر الفرزدق*، مجلة كلية التربية الأساسية جامعة بابل، العدد ٩، ٢٠١٢ م، صص ٤٣ - ٥٨.

٤. رضوان، جنيدى، *إيقاع الأنا في الشعر العربي؛ علي المصري القิروانى الضرير* (٤٢٠٠ هـ - ٤٨٠ هـ) *أنموذجاً*، مجلة الأثر، الجزائر، العدد ١٠، ٢٠١١ م، صص ٢٩٥ - ٣٠٦.
٥. الساعدي، عارف حمود، أحمد مهدي عط الله، *تضخم الأنا الشعرية بين عزلة اللغة واستنساخ الماضي*؛ دراسة في شعر حسين القاصد، مجلة الأستاذ، العدد ٢٠١٤، ٢٠٨ م، صص ١٠٣ - ١٢٢.
٦. العفَّ، عبدالخالق محمد، *تشكيل البنية الإيقاعية في الشعر الفلسطيني المقاوم*، مجلة الجامعة الإسلامية، المجلد التاسع، العدد الثاني، ٢٠٠١ م، صص ١ - ٢٧.
٧. على محمد، أحمد، *التكرار وعلامات الأسلوب في قصيدة (نشيد الحياة) للشاعر "دراسة أسلوبية إحصائية"*، مجلة جامعة دمشق، المجلد ٢٦، العدد الأول والثاني، ٢٠١٠ م، صص ٣٥ - ٧٢.
٨. ——، *أثر الـ "أنا" في أسلوبية قصيدة المتّبّي*، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مجلد ٢، العدد ٢٠١٢ م، صص ١٦٨ - ٢٢٠.
٩. قاسمي، ليلا وفاتمة كاظم زاده، *صورة الذات والآخر في رواية «سووشون»*، مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، العدد التاسع عشر، ١٣٩٣ ش، صص ١٢١ - ١٧١.
١٠. قهرمانی مقبل، على أصغر، *جمالیة التكرار في قصيدة (خطاب من سوق البطالة) لسمیح القاسم*، مجلة دراسات في اللغة العربية وأدابها، العدد العاشر، ١٣٩١ ش، صص ٤٧ - ٦٨.

#### ج. الواقع الإلترنطي:

١. الأسطة، عادل، *سلطة اللغة ولغة السلطة تأملات في تجربة محمود درويش*، ٢٠٠٩ م، (٢٠١٦/٠٧/٠٥)  
[http://diwanalarab.com/spip.php?page=article&id\\_article=18191](http://diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=18191)
٢. إيمان جربوعة، *قصيدة "مديح الظل العالي لمحمود درويش" دراسة دلالية*، جامعة الإخوة متوري، الجزائر، ٢٠١٠  
<http://bu.umc.edu.dz/theses/arabe/ADJA3053.pdf>
٣. جهاد، كاظم، *محمود درويش في مجتمعاته الشعرية الأولى وقصائده الأخيرة*، د.ت، (٢٠١٦/٠٧/٠٥)  
[www.alkarmel.org/prenumber/issue90/target3\\_3.pdf](http://www.alkarmel.org/prenumber/issue90/target3_3.pdf)
٤. حيدري، صبحي، *دراسة ضمائر محمود درويش*، ٢٠١٣، (٢٠١٦/٠٧/٠٥)  
<http://daraddustour.com/index.php/fanarat/3256-2013-11-16-33-08>.

## ضمیر متکلم اثبات هویت «خود» یا رویارویی با «دیگری»

در دیوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» محمود درویش

محمد جواد پور عابد<sup>۱</sup>، سید حیدر فرع شیرازی<sup>۲</sup>، احمد حیدری<sup>۳</sup>

چکیده:

واژگان از جمله ضمایر، بیرون از بافت متنی، مفهومی دارند که با رعایت عاطفی دارد؛ و با قرار گرفتن در متن، بافت متن بر اثربخشی آنها می‌افزاید. شاعران معاصر برای استفاده از این ظرفیت بالقوه در تکاپو شدند. این یعنی ضمایر به عنوان یک عنصر تأثیرگذار، می‌توانند متن را پویایی بخشنده و احساسات مخاطب را تحریک کنند. محمود درویش نیز به منظور بهره‌مندی از ارزش فنی و انتقال تجربه احساسی خود در سطح گستره‌های از ضمایر استفاده کرده است؛ چه ساختار معجمی و اولیه ضمایر بر مفاهیمی چون هویت، وابستگی، قدرت و همبستگی دلالت دارند، دیگر آن‌که آنها در لحظه آفرینش اثر و در بافت متن یک سازه تأثیرگذارند و می‌توانند کارکرد معنایی همسو با اندیشه شاعر داشته باشند. جامعه آماری این پژوهش ضمایر متکلم در دیوان «لماذا تركت الحصان وحيداً» است نویسنده‌گان پراکندگی و بسامد این ضمیر را باهدف کشف دلالتها و زیبایی‌های هنری رصد کردند. روش استفاده شده توصیفی تحلیلی است.

بررسی‌ها نشان می‌دهد شاعر با استفاده از ضمیر جمع متکلم واقعیت فلسطینیان را ترسیم می‌کند و آن را گردابی از درگیری می‌داند. گاهی «أنا» در جایگاه فاعلی هست و قدرت و اقتدار دارد و گاه در جایگاه مفعولی، هویتش منفعل و شکست‌پذیر است؛ ولی بی‌تفاوت نیست بلکه همواره در تکاپو است که خود، برتر باشد و موقعیت دیگری را دگرگون کند و او را منفعل کند. دیگر آن‌که درویش تلاش می‌کند میان ملت همبستگی ایجاد کند.

**کلیدواژه‌ها:** محمود درویش، مقاومت فلسطین، ضمایر متکلم، خود و دیگری.

<sup>۱</sup>- استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، (نویسنده مسؤول). m.pourabed@pgu.ac.ir

<sup>۲</sup>- دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر. shiraz.he@yahoo.com

<sup>۳</sup>- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه خلیج فارس، بوشهر. a.heydari@meher.pgu.ac.ir

## The first-person pronoun in Mahmoud Darwish's Divan, Limaza Tarakt al-Hissan Wahidan: Proving "Self" or confrontation with the "Other"

**Mohammad Javad Pourabed**, Assistant Professor, Persian Gulf University.  
(Corresponding Author)

**Seyyed Haydar Shirazi**, Associated Professor, Persian Gulf University.

**Ahmad Heydari**, Arabic Language and Literature Ph.D. Candidate, Persian Gulf University.

### Abstract

Words, including pronouns have emotional connotations and implications out of context, and when they are used in a text, their semantic effect is enhanced by the context. The contemporary poets attempted to use this potential capacity. This means that pronouns, as effective elements, are able to make the text dynamic and stimulate the addressee's emotions. Like other writers, Mahmoud Darwish has widely used pronouns in order to utilize their potential to convey his emotional experience. He has succeeded to do so because the basic referential and lexical structure of pronouns refers to concepts such as identity, affiliation, power and solidarity. In addition, they are effective components in the time of creating the work and in the context, having a semantic function in line with the poet's thought. The statistical population of this study includes the first-person pronouns used in the divan by Darwish, *Why did you leave the Horse Alone*. The authors of this article have examined the dispersion and frequency of this pronoun in the work to explore the implications and the aesthetic values. The method employed is descriptive-analytical. The survey shows that the poet narrates the reality of Palestinians, using the first-person plural pronouns. He describes that reality as a "whirlpool of clashes". Sometimes, this pronoun is used in the subject position and implies authority and power. Sometimes, it is used in the objective position and connotes a feeble, vulnerable and passive identity. However, the agent in that role is not indifferent and always struggles for a higher position and tries to alter the other's situation, making him or her passive. Moreover, Darwish tries to promote solidarity in the nation.

**Keywords:** Mahmoud Darwish, Palestinian resistance, First-person pronoun, the ego, the other.

## الهجاء السياسي في حوليات السيد حيدر الحلي

حيدر زهراً<sup>\*</sup> ومحمود خورسندی<sup>\*\*</sup> وشاكر العامري<sup>٢</sup>

### الملخص:

شهد الأدب العربي ومنذ بداياته في العصر الجاهلي ضرباً من الأغراض الأدبية يسمى الهجاء وهو تقبير صورة فرد أو فئة أو سلوك خاص بالبالغة في الذم وذكر المساوئ أو اختلافها ونسبتها إلى المهجوّ، وقد توسيع وتمرور الزمان دائرة استخدام هذا الفن لتشمل الشعر السياسي مثل ما نجده عند شعراء بني أمية كالأخطل (١٩٢ هـ) ومسكين الدارمي (... - ٨٩٥ هـ) والأحوص (... - ١٠٥ هـ) وكذلك شعراء الشيعة كالكميت بن زيد الأسدية (٦٠ - ١٢٦ هـ) أو السيد إسماعيل الحميري (١٠٥ - ١٧٣ هـ) أو دعبدل الخزاعي (١٤٨ - ٢٤٦ هـ) وغيرهم وقد استمر استخدام هذا الفن إلى العصور المتأخرة عند شعراء الشيعة ومنهم السيد حيدر الحلي (١٣٠٤ - ١٤٦٢ هـ) صاحب الحوليات الحسينية المشتملة على بعض مظاهر الهجاء، فيأتي هذا البحث لرصد أشكال الهجاء السياسي الوارد في هذه الحوليات وكمية انتشار أنواعه فيها، وكشف اللثام عن سبب رغبة الشاعر أكثر في: «الهجاء السياسي عن طريق توظيف القضايا التاريخية» بشكليه المباشر والضمني، بالقياس مع باقي أنماط الهجاء عن طريق دراسة الاحتمالات الواردة بهذا الشأن وذلك من خلال انتهاج المنهج الوصفي التحليلي مستعيناً بالاستقراء التام لأبيات الهجاء في هذه الحوليات. وقد توصل البحث إلى نتائج أهمها أنّ أنماط الهجاء السياسي في هذه حوليات تنقسم إلى ثلاثة أقسام هي: ١- الهجاء السياسي الفاحش ٢- الهجاء السياسي المقتن بالمدح ٣- الهجاء السياسي بتوظيف القضايا التاريخية (بشكليه: المباشر والضمني)، وقد مال الشاعر إلى استخدام النمط الأخير بشكل أوسع في حولياته لاشتماله على وظيفة حجاجية تساعده في إقناع المخاطب أنّ المهجو يستحق الذم حقيقةً، ولكونه أكثر انسجاماً مع مفهوم الالتزام الديني واتصافه بعنصر الصدق عند المخاطب العام.

**كلمات مفتاحية:** حوليات السيد حيدر الحلي، الهجاء، الهجاء السياسي، الأدب الشيعي.

\* - طالب الدكتوراة في فرع اللغة العربية وأدابها، جامعة سمنان، إيران. (الكاتب المسؤول) HaydarZohrab@semnan.ac.ir

\*\* - أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة سمنان، إيران. khorsandi@semnan.ac.ir

٢ - أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة سمنان، إيران. sh.ameri@semnan.ac.ir

## المقدمة:

كان الهجاء من الأغراض الأدبية المنتشرة في الشعر العربي منذ العصر الجاهلي، حيث كانت الحروب والتنافرات بين القبائل والشخصيات والعصبية الشديدة المنتشرة في المجتمع الجاهلي تُهيئ الأرضية المناسبة للجوء إلى هذا الفن لغرض الانتقام والانتقام من العدو أو التحرير ضدّه، إلى أن ظهر الإسلام فتحولت أسباب الحروب والمنافرات في غالبيتها إلى أسباب عقائدية بين معسكر الكفر ومعسكر الإسلام، ثم بعد وفاة النبي صلّى الله عليه وآله وسلم ومضي فترة صدر الإسلام وظهور الأحزاب السياسية انتشرت دائرة استخدام هذا الفن بشكل أوسع ولم يقتصر على المناقضات الفردية أو القبلية السائدة يومذاك كنقائض جرير (٣٣ - ١١٠ هـ) والأخطل (٩٢ - ١٩ هـ)، بل أصبح لكل طائفة من الطوائف السياسية شعراء يمثلونهم ويهاجرون أعدائهم ولم يكن الحزب العلوي بمعزل عن هذا الأمر فقد اشتهر من بينهم شعراء مجحيدون كالكميت بن زيد الأستدي (٦٠ - ١٢٦ هـ) والسيد إسماعيل الحميري (١٠٥ - ١٧٣ هـ) ودببل الخزاعي (١٤٨ - ٢٤٦ هـ) وأخرون من عاشوا في العصور المتقدمة وامتدت هذه السلسلة إلى العصور المتأخرة وتوسيع نطاقها، ثم بما أنّ لواقعة الطف ومقتل الإمام الحسين عليه السلام الوقع الكبير في نفوس هؤلاء الشعراء، توجه الكثير منهم إلى هجاء بني أمية ومن كان في خطّهم في ثانياً قصائدهم، وكان من بينهم السيد حيدر الحلبي (١٢٤٦ - ١٣٠٤ هـ) صاحب الحوليات الحسينية المشتملة على بعض مظاهر الهجاء. جمع الشاعر في هذه القصائد بين قوة الرثاء وشدة العاطفة وصدقها وحسن التطرق إلى الرثاء الممزوج بالحماس، إلا أنه استطاع أيضاً أن يتفنّن في كيفية التعرّض للهجاء السياسي كغرض شعري مهم ومن هنا تظهر ضرورة البحث وأهميته في معرفة الأساليب التي انتهجهما الشاعر في هجائه ودراسة ما يمكن أن يقال في تفسير ميل الشاعر إلى نمط خاص من الهجاء السياسي بهدف الوصول إلى صورة واضحة حول الهجاء في هذه الحوليات بأشكاله المختلفة ومستويات انتشاره المتعددة مما يساهم في معرفة بعض سمات هذه الحوليات بشكل أدقّ.

## أسئلة البحث

- ١- ما هي أنماط وأساليب ومضمون الهجاء السياسي في حوليات السيد حيدر الحلبي؟

٢- ما سبب رغبة الشاعر في الإكثار من بعض أنماط الهجاء السياسي بالقياس مع البعض الآخر؟

وما هي الاحتمالات الواردة بهذا الشأن؟ وأيتها أرجح؟

### منهج البحث

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي التحليلي، مستعيناً بالاستقراء التام لأبيات الهجاء في حوليات الشاعر في توضيح مختلف أنماط الهجاء السياسي فيها مع ذكر بعض النماذج لها والإشارة إلى الأساليب البلاغية المستعملة في كل نمط من أنماطه مع تقديم إحصائية دقيقة لمستوى انتشار أبيات الهجاء بمحظوظ أنماطه في هذه الحوليات، ثم يدرس الاحتمالات الواردة في تفسير سبب ميل الشاعر إلى نمط خاص من الهجاء السياسي.

### سابقة البحث

درس الباحثون الهجاء بشكل عام كغرض شعري منتشر في الشعر العربي في دراسات متعددة منها: «فن الهجاء وتطوره عند العرب» لـ (إيليا حاوي)، ط ١، بيروت لبنان: دار الثقافة، ١٩٩٨م. حيث تناول الكاتب دراسة هذا الفن منذ العصر الجاهلي إلى العصر العباسي وسلط الضوء على المظاهر المختلفة للهجاء من خلال التركيز على شعر بعض مشاهير الشعراء وذكر الخصائص العامة للهجاء في شعرهم، إلا أنّ البحوث التي تناولت دراسة الهجاء في الشعر السياسي الشيعي بشكل خاص قليلة نسبياً، ويمكن هنا الإشارة إلى كتاب بعنوان: «دراسات في الهجاء السياسي عند شعراء الشيعة» (دعلب الخزاعي، السيد الحميري، ديك الجن) لـ (عبد الغني إبرواني زادة، وجمال طالبي)، ط ١، قم إيران: مجمع ذخائر إسلامي، ١٣٩٣ هـ). حيث نجد فيه دراسة الهجاء السياسي عند الشعراء الثلاثة، مع موجز عما يرتبط بحياتهم وعقائدهم وأوصافهم، كذلك ينبغي الإشارة إلى بحث نُشر في موقع مجلة الواحة بعنوان: «النزعية الهجائية عند دعلب الخزاعي» لـ (محمد الخباز، ٢٠١٦/٦/٢٠ = ١٣٩٥/٣/٣١) (alwahamag.com) فقد ذكر الكاتب في ثانياً بحثه بعض ما له صلة بسمات الهجاء في قصائد دعلب الاعتقادية، ولم نجد بعد الفحص بحثاً تناول موضوع الهجاء في حوليات السيد حيدر الحلبي بشكل خاص، إلا أنّ هناك مقالة بعنوان: «ديوان السيد حيدر الحلبي أغراضه وفنونه» لـ (فارس عزيز مسلم، مجلة مركز بابل، العدد ١، حزيران عام ٢٠١١م، صص ٤٣-٦٦). يتطرق الكاتب فيها للهجاء في باقي

أشعار السيد حيدر الحلبي ما عدى الحوليات في حدود نصف صفحه ولا يتطرق إطلاقاً إلى الهجاء في حولياته.

### نوع الهجاء في الحوليات

صنف الباحثون في الأدب العربي، الهجاء إلى أنواع شتى وذلك تارة بلحاظ هدف الشاعر من الهجاء وتارة بلحاظ موضوعاته، فقد قسمه محمد سامي الدهان إلى: **الهجاء الشخصي، والهجاء الأخلاقي، والهجاء السياسي، والهجاء الديني، والهجاء الاجتماعي**<sup>١</sup>. ثم ذكر لكل من هذه الطوائف أنواعاً أخرى مما تدخل تحت هذه العناوين الرئيسة، أما الهجاء الوارد في حوليات السيد حيدر الحلبي فهو من قسم الهجاء السياسي نظراً للمضامين المطروقة فيها والتي تدور حول نحضة الإمام الحسين عليه السلام ضد الحكم الأموي، فقد وجه الشاعر معظم هجائه نحو آل أبي سفيان وبني أمية ككيان سياسي معروفة العالم في تاريخ الإسلام، كما وجه انتقادات نحو مناوئي أهل البيت عليهم السلام بشكل عام.

### أقسام الهجاء السياسي ونسبة انتشارها في الحوليات

يشكّل مجموع أبيات حوليات السيد حيدر الحلبي من ١٠٩٦ بيت، موزع على عشرين قصيدة، خلت ستة<sup>٢</sup> منها من الهجاء، ثم في باقي القصائد يتراوح عدد الأبيات الهجائية بين بيتين إلى أكثر من عشرين بيتاً، وهي غالباً تأتي في أثناء القصيدة، ما عدى قصيدة واحدة وهي دالية<sup>٣</sup> استهلها الشاعر بهجاء بني أمية واستمر في الهجاء إلى البيت ٢١<sup>٤</sup>. قد تبين بعد إحصاء الأبيات الهجائية أنّ مجموعها يساوي ٩٥ بيتاً موزعاً على ١٤ قصيدة<sup>٥</sup>، كما تبين أنّ الشاعر سلك مسالك متنوعة للتطرق إلى الهجاء يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أنماط هي:

<sup>١</sup> راجع: محمد سامي الدهان، **الهجاء**، صص ١٢ و ٢٥ و ٤٢ و ٥٧ و ٦٩ و ٧٧.

<sup>٢</sup> وهي القصيدة ٣ و ٥ و ٩ و ١٣ و ١٥ و ١٦ في قسم "مراثي آل البيت" من ديوان السيد حيدر الحلبي. راجع: علي الخاقاني، **ديوان السيد حيدر الحلبي**، ج ١، صص ٦٢ و ٦٥ و ٧٨ و ٨٥ و ٩٢ و ٩٥.

<sup>٣</sup> راجع: **نفس المصدر**، صص ٧٢-٧٠.

<sup>٤</sup> هناك قصيدة أخرى أيضاً بحد في البيتين الأولين منها عبارتين تشتملان على الهجاء ولكنهما يجمعان بين الهجاء وأغراض أخرى. راجع: **نفس المصدر**، ص ٨٠.

<sup>٥</sup> توجد القصائد كاملة في قسم «مراثي آل البيت عليهم السلام» في: **نفس المصدر**، صص ٥٠-١١٦.

## ١. الهجاء السياسي الفاحش

هو هجاء يشتمل على ذكر أمور قبيحة وبعيدة عن الحباء مع المبالغة في الذم أو اختلاق المثالب للمهجو على غرار ما نجده في شعر المجاين المعروفين في الأدب العربي خصوصاً ما شاع عند شعراء بني أمية كالأخطل في هجائه للأنصار أو لغدانة<sup>١</sup> على سبيل المثال، فقد اعتمد السيد حيدر الحلبي في بعض حولياته على ذكر أمور كثيرةً ما زادها في هذا النمط من الهجاء، كالطعن في الحسب والنسب وطهارة المولد ونسبة الفحشاء إلى نساء بني أمية ووصفهم بالبخل والذلة والحقارة والفحور وقلة الحياة و...، يقول في داليته التي استهلها بهجاء بني أمية:

فَمَا لَكِ فِي الْعُلَيَاءِ فَوْزَةُ مَشْهَدٍ  
فَلَا نَسْبَتْ زَاكٍ وَلَا طِيبُ مَوْلَدٍ  
إِلَى حَيْثُ أَنْتُمْ وَاقْعُدُوا شَرَّ مَقْعُدٍ  
حَدِيثُكُمْ فِي خَزِيرَةِ الْمُتَجَدِّدِ  
فَأَصْعَدُكُمْ فِي الْمُلْكِ أَشْرَفَ مَصْعَدٍ  
بِهِ جَفَّ أَمْ فِي لِبْنِ أَسْفَلِكِ النَّدِيَّ  
تَضْمُنُكِ وَالْفَحْشَاءِ فِي شَرَّ مَلْحَدٍ

أَمِيَّةُ غُوريٍ فِي الْخُمُولِ وَأَنْجِديٍ  
هُبُوطًا إِلَى أَخْسَابِكُمْ وَأَنْخَفَاضِهَا  
تَطَاوِلُتُمْ لَا عَنْ عَلَا فَتَرَاجَعُوا  
قَدِيمُكُمْ مَا قَدْ عَلِمْتُمْ وَمَثْلُهُ  
فَمَاذَا الَّذِي أَخْسَابَكُمْ شَرَفْتُ بِهِ  
صَلَابَةُ أَعْلَاكِ الَّذِي بَلَلَ الْحَيَاةَ  
بَنِي عَبْدِ شَمْسٍ لَا سَقَى اللَّهُ حُفْرَةً

إلى قوله:

وَلِيْدُكُمْ فِيمَا يَرُونَ وَيَعْتَدِي  
فَيَدَنْسُ مِنْهَا فِي الدُّجَى كُلُّ مَرْقَدٍ  
فَكَيْفَ لَكُمْ ثُرْجَى طَهَارَةُ مَوْلَدٍ<sup>٢</sup>

يُرَشِّحُ لَكِنْ لَا لِشَيءٍ سِوَى الْخَنَاءِ  
وَتَشْرُفُ لَكِنْ لِلْبِغَاءِ نِسَاؤُكُمْ  
وَيُسْقَى بِمَاءِ حَرْثُكُمْ غَيْرُ وَاحِدٍ

<sup>١</sup> راجع هجاء الأنصار في: صنعة السكري، شعر الأخطل (تحقيق فخر الدين قباوة)، ص ٣٢٧. وهجاء لغدانة في نفس المصدر، ص ١٥٥ و ١٥٦.

<sup>٢</sup> علي الحقاني، ديوان السيد حيدر الحلبي، ج ١، صص ٧٠ و ٧١. غوري في الخمول وأنجدي: تقلبي في الضعف والخمول. / تطاولتم: تكبرتم واعتدتم. / قديمكم: يقصد الآباء والأجداد/ حديثكم: يقصد الأبناء والأولاد/ حرثكم: يقصد نساء بني أمية.

الملاحظ في هذه الأبيات شدة التقارب بينها وبين الهجاء السياسي الفاحش المعروف عند العرب من حيث المبالغة في التحقيق وتعظيم الأوصاف الذميمة فقد رمى بني أمية بخمول الذكر وبعدهم عن المكرمات، وهبوط الأحساب وحقارة النسب وخبث المولد، وبالتالي لما لا يستحقون، وأنّ هذه أمور لاصقة بهم قد شاب عليها سلّفهم وشبّ عليها خلّفهم ثم وصمهم بالفحشاء ووصف نساءهم بالبغاء، وهذا التعميم والمبالغة من السمات الشائعة في هذا النمط من الهجاء في الأدب العربي.

يعيل أسلوب الشاعر البلاغي في هذا النمط إضافة إلى موضوع المبالغة في الدم نحو الإكثار من استخدام الطباق والمقابلة، واستخدام شتى أنواع الجمل من إنشاء (أمر ودعاء) وخبر لغرض التقبیح والسخرية، كنایة لغرض الدم، كما يعمد إلى الاقتباس من بعض مفردات القرآن الكريم لتوظيفها في مجال الهجاء الفاحش كاستخدامه لمفردة "الحرث" في البيت الأخير من المقطع الذي أوردناه للتعبير عن "النساء" مقتبساً ذلك من قوله تعالى: ﴿ هُنَسَاوُكُمْ حَرْثٌ لَكُمْ فَأَتَوْا حَرَثَكُمْ أَنِّي شِئْتُمْ... ﴾<sup>١</sup>. موضوعات هجاء السيد حيدر الحلبي في هذا النمط قريبة جداً مما نجده في مصاديق الهجاء الفاحش في الأدب العربي وقد وجّه هذا النمط من الهجاء نحو بني أمية. لا يشكّل هذا النمط الغالبية الكبرى في الهجاء الوارد في الحوليات حيث لا يتجاوز عدد أبياته ٢٧ بيتاً مفرقاً في ٦ قصائد، مقارنة بمجموع أبيات الهجاء فيها وهو ٩٥، مما يدل على عدم رغبة الشاعر في استخدام هذا النمط من الهجاء بشكل واسع.

## ٢. الهجاء السياسي المقترب بالمدح

من أقسام الهجاء السياسي الوارد بشكل محدود في الحوليات، هو ما يأتي بنية تشديد حالة الوضوح والتباین (أو ما يعبر عنها في الإنگلیزیة بـ: Contrast)<sup>٢</sup> بين محامد المدوح ومثالب المهجو، بهدف المبالغة في تحقیر المهجو وتعظیم المدوح في عین المخاطب، وذلك عن طريق الجمع في البيت الواحد

<sup>١</sup>. البقرة: ٢٢٣

<sup>٢</sup>. التباين أو ما يعادله بالإنجليزية: "Contrast" هو الاختلاف البین بين أمرین محسوسین مما یساعد على تمیز أحدهما عن الآخر كالفرق بين اللون الأسود والأبيض وتشتد درجة التباين بينهما إذا ینظر إليهما معاً. راجع معنى الكلمة في:

بين ما يشير إلى صفة ذميمة من صفات المهجو وصفة حميدة من صفات الممدوح كقوله في

مستهل إحدى قصائده<sup>١</sup>:

نَعْيُ الرُّوْحَ جِبْرِيلٌ بِأَنَّ ذَوِي الْغَدْرِ  
نَعْيَ وَانْقِلَابُ الْكَوْنِ فِي ضِمْنِ نَعِيَّهِ  
وَفِي أُولَى حَوْلَيَّاتِهِ حَسْبَ تَرْتِيبِ الْدِيوَانِ:  
يَلْقَى ابْنُ مُنْتَجِعِ الصَّلَاحِ كَتَائِبًا  
أَرَأَوْا دَمَ الْمُوفِينَ لِلَّهِ بِالنَّذْرِ  
بِأَنَّ ذَوِي الْحَجْرِ اسْتَبَاحُوا ذَوِي الْحِجْرِ  
عَقَدَ ابْنُ مُنْتَجِعِ السَّفَاحِ لِوَاءَهَا

فالشاعر جمع في البيت الأول بين الإشارة إلى قوله تعالى: ﴿يُوفُونَ بِالنَّذْرِ وَيَخَافُونَ يَوْمًا كَانَ شَرُّهُ مُسْتَطِيرًا﴾<sup>٢</sup> في مقام مدح الممدوح ليجعله من أهل الوفاء ومن مصاديق هذه الآية، وذكر في نفس البيت ما يشير إلى ما يخالف هذه الخصلة الحميدة وهو الغدر عند المهجو. كما أنه في البيت الثاني استخدم الجنس المحرف<sup>٣</sup> بين كلمتي (الحجـر والـحجـر) للجمع في البيت الواحد بين ما يشير إلى مدح الممدوح وهجو المهجو؛ فال الأولى تعني في الشـرع "المنع من التـصرف لـصـغر أو سـفـه أو جـنـون"، فيما تعني الثانية "الـعـقل". كذلك يجمع في البيت الثالث بين مدح الممدوح وهجو المهجو حيث يشير في الشـطر الأول إلى أصل الإمام الحسين عليه السلام الـطـاهر، فهو ابن علي وفاطمة سلام الله عـلـيهـما، ويقارن ذلك في الشـطر الثاني بأصل عـبـيد الله بن زـيـاد بن سـمـيـة، «حيث وـصـفت بـأنـها كانت امرـأـة بـغـيـ يتـداـولـها الرـجـالـ». وكما اشتهر أبوه بـ: "زيـادـ بنـ أـبيـهـ" لـغمـوضـ فـيـ نـسـبـهـ.

<sup>١</sup> توجد الأبيات حسب ترتيب ذكرها في: علي الحقاني، ديوان السيد حيدر العلي، ج ١، صص ٨٠ - ٨٥ و٥٢.

<sup>٢</sup> الإنسان: ٧.

<sup>٣</sup> هو نوع من الجنس غير التام يختلف فيه الركـنـانـ في الحركـاتـ فقطـ. انظرـ: إيمـيلـ يـعقوـبـ وـآخـرـانـ، قـامـوسـ المصـطلـحـاتـ اللـغـوـيـةـ وـالـأدـبـيـةـ، صـ ١٧٥ـ.

<sup>٤</sup> «الـحـجـرـ، بالـكـسرـ: العـقـلـ وـالـلـبـ لـإـمـساـكـهـ وـمـنـعـهـ وـإـحـاطـتـهـ بـالتـميـزـ...» محمدـ اـبـنـ مـكـرمـ (ابـنـ منـظـورـ)، لـسانـ الـعـربـ، جـ ٣ـ، صـ ٥٩ـ.

<sup>٥</sup> صالحـ محمدـ الروـاضـيـ، زيـادـ بنـ أـبيـهـ وـدـورـهـ فـيـ الـحـيـاةـ الـعـامـةـ فـيـ صـدـرـ الـإـسـلـامـ، صـ ٣٦ـ.

<sup>٦</sup> راجـعـ ماـ كـتبـهـ صالحـ محمدـ الروـاضـيـ حولـ نـسـبـ زيـادـ اـبـنـ أـبيـهـ فـيـ نـفـسـ المـصـدرـ، صـصـ ٣٢ـ - ٣٧ـ.

أسلوب الشاعر البلاغي في هذا النمط يميل بشكل ملحوظ نحو صنعة "الطباق" وهو الجمع بين لفظين مقابلين في المعنى<sup>١</sup>، فهو يجمع في البيت الواحد بين صفة ذميمة من صفات المهجو وبين صفة حميدة من صفات المدوح مما تقابل تلك الصفة الذميمة. أمّا من حيث المضمون فهو لا يأتي بشيء جديد زائد عما هو معروف في صنعة الهجاء، ففي الأمثلة المذكورة تطرق الشاعر إلى توجيه صفات ذميمة كالغدر والسفه والفحشاء وما شابه ذلك نحو بني أمية ولكن باختصار شديد في بيت شعري واحد إلى جانب ذكر صفات حميدة نسبها إلى المدوحين، وفي الواقع ما يميز هذا النمط عن باقي الأنماط هو الجمع بين الهجاء والمدح في بيت واحد وليس هذا بطريقة جديدة في شعر العرب بل هناك أمثلة متعددة لها كقول دعبدل الخزاعي عندما استخدم هذا الأسلوب مرتين في بيتين متواлиين في مدح الإمام الرضا عليه السلام وهجاء هارون العباسى، يقول:

قَرْبَانِ فِي طُوسِ خَيْرُ النَّاسِ كُلُّهُمْ  
وَقَبْرُ شَرِّهِمْ هَذَا مِنَ الْعَيْرِ  
مَا يَنْفَعُ الرِّجْسُ مِنْ قُرْبِ الزَّكِيِّ وَلَا  
عَلَى الزَّكِيِّ يُقْرِبُ الرِّجْسُ مِنْ ضَرِّهِ<sup>٢</sup>

كذلك نجد ما يشبه هذا النمط من الهجاء في شعر أبي فراس الحمداني (٣٢١ - ٥٣٥هـ) أيضاً. استخدم السيد حيدر الحلي هذا النمط في ١٤ بيتاً من حولياته منتشرأ في ٧ قصائد منها فقط، مما يؤيد قلة استخدامه في الحوليات بالقياس مع جموع أبيات الهجاء فيها وهو ٩٥ كما مر.

### ٣. الهجاء السياسي الضمني والمبادر بتوظيف القضايا التاريخية

لا شك أنّ ذكر الحوادث التاريخية وتوظيفها كان ولا يزال جوهر كثير من الأغراض الشعرية في الأدب العربي، فالأدباء كثيراً ما يلجأون إلى تبع الأمور التاريخية لتوفير مادة للمدح أو الرثاء أو الهجاء أو غيرها من الأغراض في قصائدهم، ولكن إذا مزج الشاعر في مقام الهجاء هذه الحوادث التاريخية بشيء من المبالغة أو خلط بين الصحيح والسقيم من المعلومات التاريخية التي يستقى منها صفات رذيلة للمهجو،

<sup>١</sup> راجع: أحمد الهاشمي، جواهر البلاغة، ص ٣٦٦.

<sup>٢</sup> حسن حمد، ديوان دعبدل بن علي الخزاعي، ص ٧٧.

<sup>٣</sup> راجع على سبيل المثال البيت ٥٣ إلى ٥٦ من قصيده الميمية المشهورة التي دافع فيها عن أهل البيت عليهم السلام وانتقد العباسين في: خليل الدويهي، ديوان أبي فراس الحمداني، ص ٣٠٤.

عند ذلك يقترب هجاؤه من الهجاء السياسي الفاحش الذي تحدثنا عنه سابقاً، إلا أنَّ من الظواهر الملفتة للنظر في كثير من أبيات الهجاء السياسي في حوليات السيد حيدر الحلبي هو رغبته في تتبع القضايا التاريخية والتركيز عليها وذكرها كما هي من دون مبالغة أو مجازفة أو الخلط بينها وبين الأخبار غير المشهورة وذكراً مكرراً في قصائد متعددة بغرض الهجاء، وهذا يتعد في كثير من الأحيان عن الهجاء السياسي الفاحش الذي يحتوي عادةً على المبالغة أو الكذب وتلفيق التهم. يأتي هذا النمط من الهجاء في الحوليات تارةً بطريقة مباشرة، حيث يخصّص الشاعر مقطعاً شعرياً من قصidته للهجاء بتوظيف القضايا التاريخية فيكون الهجاء فيه هو الغرض الأساس، وتارةً بالإشارة الضمنية إلى معلومة تاريخية بألفاظ معدودة ضمن مقطع شعرى يكون الغرض الأصلي فيه غير الهجاء ولكن يتضمن الهجاء كغرضٍ ثانوى، ما يمكن تسميته بالهجاء الضمني، وقد سبق أن استعمل محمد فاروق سعيد محمد هذه التسمية عند الحديث عن أنواع الهجاء السياسي<sup>١</sup> والمقصود منه هو صياغة الأبيات التي تصاغ لغرضٍ غير غرض الهجاء، على شكل يؤدى إلى تقبیح صورة شخص أو فئة لدى المخاطب كغرض ثانوى وفي ما يأتي نتعرض إلى كلا القسمين:

### أ. الهجاء السياسي الضمني بتوظيف القضايا التاريخية

هناك طائفة من المقاطع الشعرية في هذه الحوليات يكون الغرض الأول فيها التفجع، أو ذكر المصائب، أو الاستنهاض، أو الرثاء، على سبيل المثال، إلا أنَّ الشاعر يمزج الأبيات بعبارات موجزة تجعل من الهجاء والذم غرضاً ثانوياً لتلك الأبيات، وفي هذا الشكل من الهجاء كثيراً ما يلتجأ إلى ذكر جرائم المهجوح والفحائح التي قام بها، مما ذكر في الكتب التاريخية المعروفة، ويحاول بهذه الطريقة أن يثير لدى المخاطب حالة العطف والترجم تجاه المرثي، وحالة الغضب والاستكار تجاه المهجوح في وقت واحد، كقوله:

ولتَغُدْ حَائِمَةً الرَّجَاءَ طَرِيدَةً لا سَجْلَ يُنْقَعُ بَرَدَةً أَحْشَاءَهَا

<sup>١</sup> راجع موقع: "اتحاد مكتبات الجامعات المصرية" على شبكة الانترنت: (<http://srv4.eulc.edu.eg>)، قسم الرسائل: محمد فاروق سعيد محمد، الهجاء في التراث العربي وعبرية العهد القديم، أطروحة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠١٤م. (قسم المستخلص).

<u>بَرَدْتُ غَلِيلًا وَهُوَ كَانَ رُؤَاءَهَا</u>	<u>فَحَشَا ابْنُ فَاطِمَةِ بِعَرْصَةِ كَرْبَلَا</u>
<u>حَتَّى تَصُكَ عَلَى الْوَرَى غَيْرَاءَهَا</u>	<u>وَلْتُطِقِ الْخَضْرَاءَ فِي أَفْلَاكِهَا</u>
<u>فَدْ أَوْدَعْتُهُ أُمَيَّةَ رَمْضَاءَهَا</u>	<u>فَوَدِيعَةُ الرَّحْمَنِ بَيْنَ عِبَادِهِ</u>
<u>بَتْنُوقَةَ سَدَّتْ عَلَيْهِ فَضَاءَهَا</u>	<u>صَرَعَتْهُ عَطْشَانًا صَرِيعَةَ كَأسِهَا</u>
<u>وَسَقْتُهُ ظَمَانَ الْحَشَا سَمْرَاءَهَا</u>	<u>فَكَسْتُهُ مَسْلُوبَ الْمَطَارِفِ نَقْعَهَا</u>

إلى قوله:

<u>بِدَمِ وَهَلْنَ ثُرُوي الدَّمَا إِظْمَاءَهَا</u>	<u>مَا حَالُ صَائِمَةِ الْجَوَافِيجِ أَفْطَرَتْ</u>
<u>نَهَبَتْ سَيُوفُ أُمَيَّةَ أَعْضَاءَهَا<sup>١</sup></u>	<u>مَا حَالُ عَافِرَةِ الْجَسُومِ عَلَى الشَّرَى</u>

الشاعر في هذه الأبيات في مقام إظهار الحزن والجزع لبعض ما جرى من مصائب على الإمام الحسين عليه السلام، يقول: (أرجو أن لا يجد العطاشي المجتمعون حول موضع الماء، ماءً ليشربوا ويتفرقوا عطاشي من دون أن يجدوا ماءً ليبردوا به أحشاءهم، مواساةً للإمام الحسين عليه السلام الذي قضى عطاشاً ووجد برد الغليل، وهو العطش الشديد، بدل برد الماء، وينبغي لکواكب السماء أن تقع على الأرض ليهلك الناس جميعاً لعظمة هذا المصاب، فإنّ وديعة الله بين عباده وهو الإمام الحسين عليه السلام قد قتلته بنو أمية وتركوا جسده الشريف على الرمضاء، قُتل الحسين وهو عطشان وقتلته أناس لطالما شربوا الخمر وسکروا ووقعوا على الأرض من شدة سكرهم، ولم يكفّنوه إلا بغبار الصحراء ورمالها وأصابووه بطعن الرماح بدل أن يعطوه شيئاً من الماء،... ما حال ذاك العطشان الذي أفتر بدمه؟ وهل الدم يبرد عطش العاطش؟ ما حال ذاك الشخص المقطوع بالسيوف والمعقر بالتراب الذي نحبّت سيف بنى أمية أعضاءه). ففي هذه الأبيات وإن كان الغرض الأساس هو رثاء الإمام الحسين عليه السلام والتفحّم لمصيبة وتعظيمها في عين المخاطب، إلا أنّ الشاعر في نفس الوقت يثير حالة غضب واستنكار المخاطب تجاه بنى أمية عن طريق التصرّح بأنّ هذه المصيبة إنما وقعت على أيديهم، وفي الواقع نجد في هذا الشكل من الهجاء توظيفاً ثانياً له وهو إثارة غضب المخاطب تجاه المهجوح إلى جنب التوظيف المتعارف للهجاء وهو التحقير والذم، كما يشير في البيت الخامس إلى استهانة بنى أمية بأحكام الشريعة ويرميهم بشرب

<sup>١</sup> علي الحاقاني، ديوان السيد حيدر الحلي، ج ١، صص ٥٤ و٥٥. الحائمة: المجتمعه / طريدة: مأوسه، هاربة / السجل: الدلو العظيمة / الغباء: الأرض / الرمضاء: الأرض الحامية من شدة حرّ الشمس / التنوفة: البرية التي لا ماء فيها ولا أنيس / السمراء: الرمح.

الخمور كمعلومة تاريخية ورد ذكرها في كتب التاريخ والسير<sup>١</sup>. كذلك يلح الشاعر أحياناً إلى هذا الأسلوب ولكن لا بنية إثارة الغضب، بل بهدف التوظيف العادي للهجاء وهو الذم والتحقير، على سبيل المثال نراه يشير في أكثر من قصيدة بشكل ضمني إلى موضوع مَنْ النبِي صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ وَسَلَّمَ على أهل مكة عند فتحها وتسميتهم بـ "الطلقاء" كمعلومة تاريخية مؤكدة<sup>٢</sup>، يقول في إحدى قصائده:

إِذْ أَلْقَحَ ابْنَ طَلِيقَ أَحْمَدَ فِتْنَةً  
وَلَدَتْ قُلُومُهُمْ إِلَيْهَا شَحْنَاءَهَا<sup>٣</sup>

ويقول في قصيدة أخرى:

وَعِمَّا يُزِيلُ الْقَلْبَ عَنْ مُسْتَقَرِّهِ  
وَيَرْكُعُ زَنْدُ الْغَيْظِ فِي الصَّدْرِ وَارِيَا  
وَقُوفُ بَنَاتِ الْوَحْيِ عِنْدَ طَلِيقَهَا<sup>٤</sup>

فهو يصف في البيت الأول يزيد بن معاوية بأنه: "ابن طليق أحمّد" حيث إنّه حفيد أبي سفيان وهو من جملة الطلقاء يوم فتح مكة، ويقول بأنّ يزيد هو الذي أثار فتنة عظيمة (قتل بسبها الحسين عليه السلام) الفتنة التي هيّجت الأحقاد والضغائن في قلوب المنافقين تجاه عترة رسول الله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ وَسَلَّمَ). كما يتحدث في البيتين الثاني والثالث عن مصيبة وقوف عائلة الحسين عليه السلام وبناته أسرى بين يدي يزيد بن معاوية ويعبر عن يزيد هنا أيضاً بـ "طليقها" أي هو طليق جدّ هؤلاء البنات الواقفات بين يديه. لما نراجع الآيات السابقة واللاحقة للمثال الأول نجد أنّ الغرض الأساس لذلك المقطع الشعري هو الرثاء الحماسي ولكن وأشار الشاعر إلى هذه المعلومة التاريخية بقصد الهجاء الضمني. كما أنّ الغرض الأساس في القطعة الشعرية التي استخرجنا منها المثال الثاني هو الرثاء وإظهار الحزن.

<sup>١</sup> صرّح الذهبي (٦٧٣ - ٧٤٨هـ) في كتابه: «سیر اعلام البلاء» أنّ يزيد بن معاوية كان يتناول المسكر ويفعل المنكر وهو الذي أقدم على قتل الإمام الحسين عليه السلام كما يصفه بالنصب والغلاظة والجلافة. راجع: محمد بن أحمد الذهبي، سیر اعلام البلاء، ج ٤، صص ٣٧ و ٣٨.

<sup>٢</sup> روى ابن الأثير: «ما دخل رسول الله صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ، مكة كانت عليه عمامة سوداء فوقف على باب الكعبة... ثم قال: يا معاشر قريش ما ترون أني فاعل بكم: قالوا: خيراً، أخ كريم، وابن أخ كريم. قال: اذهبوا فأنتم الطلقاء، فعفا عنهم، وكان الله قد أمكنه منهم وكانوا له فيئاً، فلذلك سمي أهل مكة الطلقاء.» علي بن محمد الشيباني (ابن الأثير)، الكامل في التاريخ، ج ٢، ص ٢٥٢.

<sup>٣</sup> علي الحاقاني، ديوان السيد حيدر الحلي، ج ١، ص ٥٢.

<sup>٤</sup> المصدر نفسه، ص ١١٥.

أسلوب الشاعر البلاغي في هذا النمط يقترب من فن الاستطراد حيث يضمن الكلام معلومة تاريخية بغرض الهجاء في أثناء غرض آخر. والاستطراد كما عرفه البلاغيون هو: «أن يخرج المتكلم من الغرض الذي هو فيه إلى غرض آخر لمناسبة بينهما ثم يرجع فينتقل إلى إتمام الكلام الأول»<sup>١</sup> وهذا الانتقال بين الأغراض يسبب حالةً من التموج المعنوي وحركةً ملموسةً بين المعانى لدى السامع وبالتالي يجعل الشعر أكثر تأثيراً وأكبر بمحنة عنده، بخلاف لو استمر الشاعر في غرض واحد في أبيات متتالية، فذلك ربما يسبب الممل والضجر لدى المخاطب خصوصاً في بعض الأغراض الشعرية التي من شأنها الشعور بالحزن والكآبة كالرثاء. لا يختص استخدام هذا النمط بشعر السيد حيدر الحلي بل يمكن رصد نماذج متعددة له في شعر بعض معاصريه كصالح الكواز الحلي (١٢٣٣ - ١٢٩٠ هـ) في بعض قصائده الحسينية<sup>٢</sup> أو الشعراء الذين سبقوه كابن هاني الأندلسي (٣٢٦ - ٣٦٢ هـ) في مدحه لمعز الدين الفاطمي (٣١٩ - ٣٦٥ هـ)<sup>٣</sup> أو ابن الرومي (٢٢١ - ٢٨٣ هـ) في رثاء يحيى بن عمر بن يحيى بن الحسين بن زيد بن علي بن الحسين عليه السلام<sup>٤</sup> أو دعبد الخزاعي في قصيدة مدح بها الإمام علي عليه السلام وابنه الإمام الحسين عليهما السلام<sup>٥</sup>. الملاحظ في مصاديق هذا النمط من الهجاء أن وجه الاشتراك بينها هو خروج الشاعر من الغرض الأصلي للشعر والدخول في غرض ثانوي هو الهجاء الضمني بتوظيف القضايا

<sup>١</sup> راجع: أحمد الهاشمي، *جواهر البلاغة*، ص ٣٦٥.

<sup>٢</sup> راجع البيت الثلاثين في القصيدة الثانية الأولى في ديوانه في: محمد علي اليقوعي، *ديوان الشيخ صالح الكواز الحلي*، ص ١٨. (استخدم في البيت الثلاثين موضوع "الطلقاء" كمعلومة تاريخية بغرض الهجاء الضمني).

<sup>٣</sup> استخدم هذا النمط من الهجاء في ثانياً إحدى أشهر قصائده التي مدح بها المعز لدين الله الفاطمي (٣١٩ - ٣٦٥ هـ) وبهته بشهر رمضان. راجع البيت ٩٢ من قصidته الأولى في: زاهد علي، *تبين المعانى في شرح ديوان ابن هاني الأندلسي المغربي*، ص ٣٥. (استخدم لفظة "الطلقاء" في نهاية البيت ٩٢ للهجاء الضمني لبني العباس حيث أسر جدهم العباس بن عبد المطلب في غزوة بدر ثم أطلق سراحه كما ذكر ابن الأثير ذلك. راجع: علي بن محمد الشيباني (ابن الأثير)، *ال الكامل في التاريخ*، ج ٢، ص ١٢٨).

<sup>٤</sup> يسوق ابن الرومي شعره في غرض الرثاء من أول القصيدة إلى البيت السابع وفي البيت الثامن يشير ضمناً إلى مسألة أسر العباس بن عبد المطلب وإطلاق سراحه في غزوة بدر بغرض الهجاء الضمني ثم يعود ويستمر في الرثاء كغرض أصلي لتلك القطعة، راجع البيت الثامن من هذه القصيدة في: أحمد حسن بسجع، *ديوان ابن الرومي*، ج ٢، ص ١٦٣.

<sup>٥</sup> يستمر دعبد الخزاعي من أول القصيدة إلى البيت العاشر في غرض المدح والتشوق إلا أنه في البيت الحادي عشر يشير فجأة إلى معلومة تاريخية تربط بمقتل الإمام الحسين عليه السلام بواسطة جيش عبيد الله بن زياد (٣٣ - ٦٧ هـ) وبهذا يجعل من الذم والهجاء غرضاً ثانوياً لتلك الأبيات. راجع البيت ١١ من هذه القصيدة في: حسن حمد، *ديوان دعبد بن علي الخزاعي*، ص ١٤٤.

التاريخية، أمّا وجه الافراق بينها يرجع إلى نوع الأغراض الأصلية التي يخرج منها الشاعر إلى الهجاء الضمني. مضامين هذا النوع من الهجاء في حوليات الشاعر تتكون من مجموعة من المعلومات التاريخية التي يوظفها بغرض الهجاء الضمني الموجه نحو بني أمية وقد ورد في حولياته ٢٢ بيتاً يحتوي على هذا النمط موزعاً على ٩ قصائد.

### بـ. الهجاء السياسي المباشر بتوظيف القضايا التاريخية

في قبال ما أُشير إليه من توظيف القضايا التاريخية للهجاء بالشكل الضمني، هناك موارد متعددة من توظيف القضايا التاريخية بالشكل المباشر في حوليات الشاعر، وذلك باستخدامها في مقاطع شعرية يكون الغرض الأول فيها الهجاء. على سبيل المثال استخدم الشاعر نفس المعلومة التاريخية المرتبطة بمسألة من النبي صلى الله عليه وآلـه وسلم على أهل مكة وأبي سفيان ومنحـه الأمان، في قصيدة أخرى ولكن بهدف الهجاء المباشر مع ضمـم معلومـة تاريخـية أخرى إليها وهي قتل الإمام الحسين عليه السلام ومن معه من أولادـه بأمر من ينتمـي إلى آلـ أبي سـفيـان (يزـيد بن مـعاوـية بنـ أبي سـفيـانـ وأـتـبـاعـهـ)، يقول:

وَقُلْ لِأَبِي سُفِيَّانَ مَا أَنْتَ نَاقِمٌ؟!      أَمْنُكَ يَوْمَ الْفَتْحِ ذَنْبُ مُحَمَّدٍ؟!  
فَكَيْفَ جَزَيْتُمْ أَخْمَدًا عَنْ صَبَّيْهِ      بِسْفَكِ دَمِ الْأَطْهَارِ مِنْ آلِ أَخْمَدٍ!

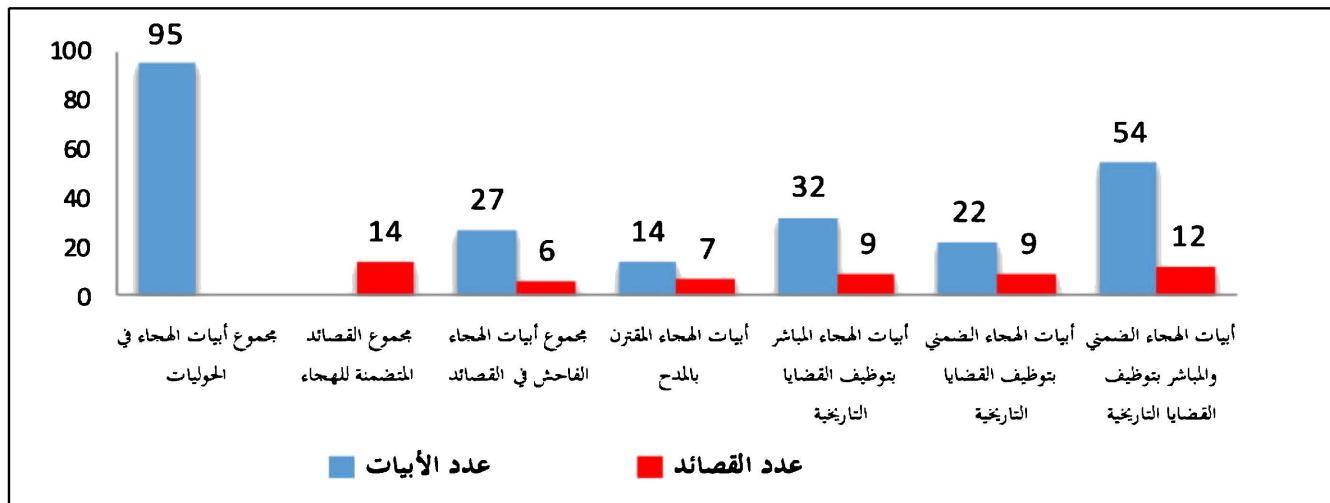
كما نرى جمع الشاعر في البيتين بين شاهـدـاً تارـيخـيـاً من حـسـن تـصـرـفـاتـ بـنـيـ هـاشـمـ تـجـاهـ آلـ أبيـ سـفيـانـ، وـشـاهـدـ تـارـيخـيـ من سـوءـ تـصـرـفـاتـ آلـ أبيـ سـفيـانـ تـجـاهـ بـنـيـ هـاشـمـ لـكـيـ يـصـورـ لـنـاـ أـنـهـمـ أـنـاسـ "يـقـابـلـونـ الإـحـسانـ بـالـإـسـاءـةـ" وـيـجـعـلـ ذـلـكـ وـسـيـلـةـ لـذـمـهـمـ وـالـحـطـ منـ شـأـنـهـمـ وـفـيـ الـوـاقـعـ بـنـجـدـ فـيـ هـذـاـ النـوـعـ منـ الـهـجـاءـ تـوـظـيـفـاًـ حـجـاجـيـاًـ لـلـمـعـلـومـاتـ تـارـيخـيـةـ حـيـثـ يـبـيـّـنـ لـلـمـخـاطـبـ أـنـ الـمـهـجـوـ يـسـتـحـقـ الـهـجـاءـ وـالـدـمـ حـقـيقـتـةـ لـمـاـ قـامـ بـهـاـ فـعـلـاـ مـنـ أـعـمـالـ سـيـئـةـ سـجـلـهـاـ التـارـيخـ.ـ لاـ يـقـتـصـرـ شـواـهـدـ هـذـاـ النـمـطـ بـهـذـينـ الـبـيـتـينـ وـالـمـعـلـومـةـ التـارـيخـةـ الـتـيـ أـشـرـنـاـ إـلـيـهـاـ،ـ بلـ هـنـاكـ شـواـهـدـ مـتـعـدـدـةـ لـهـ فـيـ حـوـلـيـاتـ الشـاعـرـ اـسـتـخـدـمـ فـيـهـ طـوـافـ وـمـتـنـوـعـةـ مـعـلـومـاتـ التـارـيخـةـ وـبـالـأـخـصـ مـاـ يـرـتـبـطـ مـنـهـاـ بـالـأـحـدـاتـ الـوـاقـعـةـ بـعـدـ وـفـةـ النـبـيـ صـلـىـ اللـهـ عـلـيـهـ وـآلـهـ وـسـلـمـ فـيـ مـسـأـلـةـ الـخـلـافـةـ وـمـاـ يـتـعـلـقـ بـسـيـرـةـ النـبـيـ صـلـىـ اللـهـ عـلـيـهـ وـآلـهـ وـسـلـمـ مـعـ أـهـلـ بـيـتـهـ عـلـيـهـمـ السـلـامـ وـأـقـوـالـهـ فـيـهـمـ<sup>٢</sup>.

<sup>١</sup> علي الحقاني، ديوان السيد حيدر الحلبي، ج ١، ص ٧١.

<sup>٢</sup> راجع مثلاً البيت: ١١ إلى البيت: ٢٢ من القصيدة الثالثة في قسم: «مراثي آل البيت» في ديوان الشاعر، فقد أشار إلى قصة المباهلة وبعض أقوال رسول الله صلى الله عليه وآلـهـ وـسـلـمـ في مدح الإمام علي عليه السلام مما ورد في كتب السير

يميل أسلوب الشاعر في هذا النمط إلى كثرة استخدام الجمل الاستفهامية وذلك عن طريق سرد المشهورات التاريخية التي تشير إلى ما يشين المهجو على شكل جمل استفهامية، كما نلاحظ ذلك في البيتين الذين مر ذكرهما فقد أشار إلى من النبي صلى الله عليه وآلـه وسلم على أبي سفيان والتغاضي عن جرائمه فتح مكة على شكل استفهام تقريري يهدف إلى أحد الاعتراف بتصدور هذا السفح الجميل من النبي صلى الله عليه وآلـه وسلم وفي نفس الوقت يكون هذا الاستفهام استفهاماً توبيخياً يهدف إلى مؤاخذة آلـأبي سفيان في عدم مراعاتهم لحسن الرد لهذا التصرف الجميل من رسول الله صلى الله عليه وآلـه وسلم حيث أقدموا على قتل ذريته، ففي هذين البيتين نجد ثلاث جمل استفهامية استخدمها الشاعر بغرض الهجاء وفي باقي حولياته أيضاً يمكن مشاهدة مجموعة من هذه الجمل الاستفهامية المستخدمة بهذا الغرض<sup>١</sup> وفي الواقع تتضمن هذه الاستفهامات سلسلة من الاستدلالات المبنية على القضايا التاريخية في ذم بني أمية أو مناوئي أهل البيت عليهم السلام بشكل عام مما يجعل المخاطب يقتنع بأنـ المهجو يستحق الذم والتحقير، كما يضفي الشاعر بهذه الطريقة على شعره صبغة حجاجية في الدفاع عن موقفه الساخط تجاه المهجوين. وصل عدد أبيات هذا النمط إلى ٣٢ بيتاً موزعاً على ٩ قصائد، مما يؤيد انتشاره بشكل أوسع بالقياس مع باقي الأنماط والرسم البياني الآتي يبين ذلك بالأرقام:

**الرسم البياني (١): أنماط الهجاء السياسي وعدد أبياتها ونسبة انتشارها في الحوليات.**



وجعلها وسيلة لذم مناوئيه. راجع: نفس المصدر، ص ٥٩.

<sup>١</sup> انظر مثلاً القصيدة الثالثة من حوليات الشاعر فقد أشار فيها إلى مجموعة من القضايا التاريخية بغرض الهجاء على شكل جمل استفهامية. راجع: نفس المصدر، صص ٥٨ - ٦٢.

## سبب إكثار الشاعر من الهجاء بتوظيف القضايا التاريخية

تبين في المخور السابق، أنَّ معظم الهجاء السياسي في الحوليات يأتي بتوظيف القضايا التاريخية (بشكله الضمني والمبادر)، حيث تُشكّل نسبة هذا النمط من الهجاء ما يعادل: ٥٧٪ من مجموع أبيات الهجاء فيها وذلك في ٥٤ بيتاً موزعاً على ١٢ قصيدة، وإذا ما قارنا هذه النسبة مع النسبة المنخفضة للهجاء السياسي الفاحش (٢٧ بيتاً في ٦ قصائد = ٣٠٪) أو نسبة الهجاء المقترن بالمدح (١٤ بيتاً في ٧ قصائد = ١٥٪) يتجلّى بوضوح أنَّ الشاعر يميل أكثر إلى استخدام هذا النمط بشكل ملحوظ، ومن هنا يأتي السؤال عن سبب هذا الميل ورغبة الشاعر عن الهجاء السياسي الفاحش؟ للإجابة عن هذا السؤال ندرس الاحتمالات الواردة في المقام وهي كالتالي:

### ١. تفادي الضغوط الاجتماعية

قد يقال إنَّ الشاعر إنما ابتعد عن الهجاء السياسي الفاحش ومال إلى الهجاء بتوظيف القضايا التاريخية، لأنَّه ربما كان يلاقي ضغوطاً اجتماعية إذا ما تناول بنى أمية بالهجاء الفاحش، إلا أنَّ هذا الاحتمال لا يمكن الركون إليه إذا ما علمنا أنَّه كان يعيش في مدينة الخلة العراقية<sup>١</sup> وهي كانت ولا تزال من الحاضر الشيعية المعروفة في العراق وبالتالي كانت الأرضية الاجتماعية مؤهلة لتلقى الهجاء السياسي الفاحش تجاه بنى أمية، ولذلك وجدناه قد وجّه هجاءً فاحشاً مرتَّاً لاذعاً وسافراً في مستهل إحدى أشهر حولياته وفي أبيات متتالية وقد ذكرنا بعضها عند الحديث عن الهجاء السياسي الفاحش في حولياته، فقد شتم بنى أمية في تلك القصيدة شتماً صريحاً وبأبشع الكلمات ونال من عرضهم بأبشع الأساليب ووصفهم بأقبح الصفات ورماهم بالذلة وحقارة النسب وقلة الحياة والفحور ولم يترك في هذا المجال كبيراً ولا صغيراً بل تناول حتى النساء فرماهن بأقبح الأمور ومع ذلك لم يجد في تاريخ الشاعر ما يشير إلى تعرضه لضغوط اجتماعية من قبل أهل بلدته، أضف إلى ذلك أنَّ بعض معاصريه من أبناء بلدته أيضاً كانوا ينالون من بنى أمية في أشعارهم على طريقة الهجاء السياسي الفاحش، منهم السيد جعفر الحلبي (١٢٧٧ - ١٣١٥هـ) الذي هجا يزيد بن معاوية ومعاوية بن أبي سفيان هجاءً فاحشاً مرتَّاً في قصيدةٍ

<sup>١</sup> ولد الشاعر في مدينة الخلة في ١٥ من شعبان سنة ١٢٤٦هـ وتوفي فيها في ٩ من شهر ربيع الثاني سنة ١٣٠٤هـ. راجع: أحلام فاضل عبود، السيد حيدر الحلبي حياته وأدبه، صص ٣٣ و١٢٦.

أصبحت من القصائد المشهورة في هذا الحال<sup>١</sup> ولم يتعرض إلى ضغط اجتماعي بهذا السبب. إذن لا يمكن إرجاع تقليل الشاعر من الهجاء السياسي الفاحش وميله نحو الهجاء بتوظيف القضايا التاريخية إلى الخوف من الوسط الاجتماعي الذي كان يعيش فيه.

## ٢. الضغوط السياسية أو الخوف من الحكومة

لم يكن يتمتع العراق من الناحية السياسية في عهد الشاعر بأجواء مستقرة حيث إن حكام العراق وقتئذ كانوا قد انشغلوا ثورة العشائر العراقية بعضها على بعض، وتمرد بعض القبائل عن الانسياب بأوامر الحكومة، مما تحدث عنه علي الوردي بشيء من الإسهاب كموضوع: "ثورة الفرات الأوسط"<sup>٢</sup> أو "الثورة ضد التجنيد الإجباري في بغداد"<sup>٣</sup> وغيرها من المسائل التي كانت تستقطب عناية الحكومة، فلم يكن من أهم اهتمامات الحكام وقتئذ تتبع ما ي قوله الشعراء في ثنايا أشعارهم خصوصاً في المناطق النائية عن مركز حكمهم، ثم أحياناً تجد بعض الاستثناءات في حكام العراق في تلك الفترة من كانوا يقربون الشعراء ويسجلون العلماء وربما كان ذلك من أجل مصالحهم، فقد عاصر السيد حيدر الحلبي "محمد شفيق" المشهور بـ"مدحت باشا" (١٢٣٨ - ١٣٠١ هـ)، الذي اشتهر في التاريخ بنظرته الانفتاحية وخدماته الاجتماعية. فقد وصفه علي الوردي بأنه: «أعظم من سعى في تحديد الدولة العثمانية ودفعها في طريق الحضارة»<sup>٤</sup> وكان لتعاطفه مع العلماء والأدباء فترة ولايته على العراق يتلقّى المدح والثناء من بعضهم، وقد

<sup>١</sup> راجع البيت ٧ إلى ١٠ من قصيده الكافية في: جعفر الحلبي، سحر بابل وسعج البلابل، ص ٣٥٠.

<sup>٢</sup> راجع: علي الوردي، لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ج ٢، صص ٢٤٢-٢٤٤.

<sup>٣</sup> راجع: نفس المصدر، صص ٢٤٠ و ٢٤١.

<sup>٤</sup> محمد شفيق (١٢٣٨ - ١٣٠١ هـ) المشهور بـ "مدحت باشا" أو "أحمد مدحت" عين والياً على بغداد (١٢٨٦ - ١٢٨٨ هـ). راجع: خير الدين الزركلي، الأعلام، ج ٧، ص ١٩٥.

<sup>٥</sup> راجع بعض إنجازاته كمكافحة الرشوة وتشييد مدينة الناصرية في العراق وإنشائه أول مدرسة وأول مطبعة وأول جريدة وأول مستشفى في بغداد، في: علي الوردي، لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، ج ٢، صص ٢٣٩ و ٢٥١ و ٢٦٢ و ٢٦٣.

<sup>٦</sup> نفس المصدر، ج ٢، ص ٧٤.

مدحه السيد حيدر الحلبي نظماً ونشرأ<sup>١</sup> في مناسبة أورد ذكرها في كتابه: «العقد المفصل»<sup>٢</sup>، كما له قصيدة مؤلفة من ٢٦ بيتاً يمدحه بها أيضاً<sup>٣</sup>، ولا يقتصر مدحه للحكام بمدحت باشا بل مدح غيره من الحكومين أيضاً وكل ذلك يدل على وجود حالة من حسن العلاقة المتبادلة بين الشاعر والجهات الحكومية ولو على مستوى الظاهر. لذلك لا يمكن إرجاع السبب في رغبة الشاعر عن الهجاء الفاحش السياسي وميله نحو الهجاء بتوظيف القضايا التاريخية إلى ضغوط سياسية أو الخوف من الحكومة، كما أنه لو كان يخاف، لم يكن يقدم على نشر قصيدة الدالية التي تناول فيها بني أمية بأمر أنواع الهجاء السياسي الفاحش وقد سبق أن أشرنا إلى أبيات منها في ثنايا هذا البحث.

### ٣. مراعاة القيم الأخلاقية والالتزام الديني

لا شك أنّ حوليات الشاعر تدرج ضمن الشعر السياسي الشيعي، كما أنها تدرج أيضاً ضمن الشعر الديني الشيعي نظراً للمواضيع المطروقة فيها وكونها ترتبط بشخصية دينية كالإمام الحسين عليه السلام المناهض للحكم الأموي، فقداسة موضوع هذا الشعر وكونه مرتبطاً بشخصية دينية مقدسة، يدعو الشاعر إلى الالتزام بمراعاة القيم الأخلاقية والدينية عند تطرقه للهجاء وهذا الالتزام الوعي الذي ينتج عن اقتناع الشاعر بهذه القيم، يختلف عن مسألة "الإلزام" الذي يُرغّم الشاعر بسببه على اتباع طريقة خاصة في شعره، فكما بين ذلك أبو حاقة، هناك فرق بين مسألة "الالتزام" و"الإلزام"، حيث تبقى حرية الاختيار والإرادة الوعية من دعائم الالتزام المدوح<sup>٤</sup>، وهذا ما نجده عند السيد حيدر الحلبي فقد سبق أن أشرنا مع ذكر بعض الشواهد، أنّ الشاعر لم يكن يعني ضغوطاً اجتماعية أو سياسية في هجائه السياسي

<sup>١</sup> راجع مدحه له في: حيدر الحلبي، العقد المفصل، ج ٢، ص ١٦٦.

<sup>٢</sup> هو كتاب أدبي لغوي ألفه السيد حيدر الحلبي، وقد جمع فيه مختارات أدبية في مختلف المواضيع مع بعض مراسلاته وأشعاره.

<sup>٣</sup> راجع: علي الخاقاني، ديوان السيد حيدر الحلبي، ج ٢، صص ٤٦ و٤٧.

<sup>٤</sup> له قصيدة في مدح "محمد رشيد بن إبراهيم بابان" المشهور بـ محمد باشا بابان (الحاكم الإداري في الحلة عام ١٢٩٦هـ)، راجع: نفس المصدر، صص ٢٦ و٢٧.

<sup>٥</sup> يقول أحمد أبو حاقة: «ينبغي دائماً التفريق بين الالتزام والإلزام. فالالتزام يقوم على حرية الاختيار، والإرادة الوعية، وعفوية الشعور .... فالحرية شرط أساسى في اختيار الالتزام». أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، ص ٦٧٠.

الفاحش لبني أمية، ومع ذلك نجد نجده يميل ميلاً واضحاً إلى اختيار الهجاء بتوظيف القضايا التاريخية كطريقة شائعة في أغلب أبيات الهجاء في حولياته، وهذا يدلّ على أنه اختار هذه الطريقة طواعيةً بعيداً عن الضغوط، ذلك لأنّ هذا النمط من الهجاء أقرب إلى الالتزام بالقيم الأخلاقية والشرعية التي تناسب الشعر الذي يدور حول شخصية مقدسة كإمام الحسين عليه السلام، فالشاعر في هذا النمط من الهجاء يتحرّى عنصر الصدق في ما يعتمد عليها من معلومات تاريخية، ليتحذّز منها مادةً للهجاء الصادق الحالي من المبالغة أو الكذب والافتراء أو تعميم الأوصاف الذميمة مما يتبعده عنه الهجاء السياسي الفاحش عادةً، وبهذه الطريقة يعطي لهجائه صبغة حجاجية في إقناع المخاطب بأنّ المهجو يستحق الهجاء والتحقير حقيقةً بتقدّم ما يؤيد هجاءه من معطيات تاريخية تشير إلى قبائح أعمال المهجو، وبهذا يجعل شعره أكبر فاعلية في نفوس مخاطبيه وأقرب للصدق والإنصاف في أعينهم. على سبيل المثال لما يصف بيأمية وأمراءهم بالاستهانة بالدين أو شرب الخمور أو معاداة أهل البيت عليهم السلام نجد أنّ هذه الأمور وصلت من الشهرة التاريخية إلى درجة أنها تُذكر في كتب السير المهمة حتى عند من لا ينتمي إلى الشيعة بل يُعدّ من المتشدّدين عليهم كمحمد بن أحمد الذهبي (٦٧٣ - ٦٤٨هـ) في كتابه: «سير أعلام النبلاء»<sup>١</sup>، كما شمل كتاب: «الكامل في التاريخ» لابن الأثير (٥٥٥ - ٦٣٠هـ) الكثير من التفاصيل التاريخية التي وظّفها السيد حيدر الحلبي لغرض الهجاء أو غيره من الأغراض الشعرية في حولياته، كالجرائم التي ارتكبها بنو أمية في حق الإمام الحسين عليه السلام، وقتله عطشاً وسي نسائه وأهل بيته، وحمل رأسه الشريف من كربلاء إلى الكوفة ومنها إلى الشام و... فقد خصّص ابن الأثير فصلاً في كتابه لذكر مقتل الإمام الحسين عليه السلام وما يرتبط بواقعة الطّف ضمن أحداث سنة إحدى وستين وتكمّل بإسهاب عن هذه الأمور<sup>٢</sup>. على ضوء ما تقدّم يمكن القول إنّ ترجيح الشاعر لهذا النمط من الهجاء جاء

<sup>١</sup> أورد الذهبي في كتابه: «وعن محمد بن أحمد بن مسمع قال: سكر يزيد، فقام يرقص، فسقط على رأسه فانشق وبدأ دماغه. قلت: كان... ناصبياً، فظاً، غليظاً، جلفاً، يتناول المسكر، ويفعل المنكر. افتتح دولته بمقتل الشهيد الحسين واحتتمها بواقعة الحرة، فعمقت الناس ولم يبارك في عمره» كما يدعى أنّ له نظراً من الدولتين (يعني الأمويين والعباسيين)، بل فيهم من هو شرّ منه. راجع: محمد بن أحمد الذهبي، سير أعلام النبلاء، ج ٤، صص ٣٦ و ٣٧ و ٣٨.

<sup>٢</sup> راجع: علي بن محمد الشيباني (ابن الأثير)، الكامل في التاريخ، ج ٤، صص ٤٦ - ٩٤.

بسبب انسجامه مع القيم الأخلاقية والشرعية واتصافه بعنصر الصدق في نظر المخاطب العام واشتماله لوظيفة حجاجية في إقناع المخاطب.

#### النتيجة:

١. تنقسم أنماط الهجاء السياسي في حوليات السيد حيدر الحلبي إلى ثلاثة أقسام هي: الهجاء السياسي الفاحش، الهجاء السياسي المقترن بالمدح، والهجاء السياسي (الضمني وال المباشر) بتوظيف القضايا التاريخية.
٢. استخدم الشاعر "الهجاء السياسي المقترن بالمدح" لتشديد حالة التباهي والوضوح بين مثالب المهجو ومحامد المدوح بهدف المبالغة في تحفيز المهجو.
٣. هناك وظيفة حجاجية في بعض أبيات الهجاء المباشر بتوظيف القضايا التاريخية في إقناع المخاطب بأنّ المهجو يستحق الذم حقيقاً، كما أنّ في الهجاء الضمني بتوظيف القضايا التاريخية يهدف الشاعر إلى إثارة غضب المخاطب تجاه المهجو إضافة إلى موضوع الهجاء.
٤. لم تكن أنماط الهجاء السياسي المستخدمة في الحوليات مما انفرد بها الشاعر بل سبقه إليها آخرون ولا سيما الهجاء السياسي الضمني فقد سبقه فيه شعراء كـ: ابن هاني الأندلسي وابن الرومي ودبل الخطراوي، كما وسبقه في الهجاء السياسي المقترن بالمدح شعراء كـ دبل الخطراوي وأبي فراس الحمداني.
٥. يميل أسلوب الشاعر البلاغي في الهجاء السياسي الفاحش نحو الإكثار من الجمل الإنسانية والخبرية الحاوية لضروب من المبالغة واستخدام الطباق والمقابلة وأحياناً الاقتباس من القرآن الكريم، فيما يميل أسلوبه في الهجاء السياسي المقترن بالمدح إلى الإكثار من صنعة الطباق، أما في الهجاء السياسي الضمني بتوظيف القضايا التاريخية فهو يميل نحو استخدام فن الاستطراد، كما أنه يميل في الهجاء السياسي المباشر بتوظيف القضايا التاريخية نحو استخدام أنواع الجمل الاستفهمية بغرض الهجاء.

٦. تشكّل أبيات «الهجاء السياسي بتوظيف القضايا التاريخية» بشكله الضمفي والمبادر النسبة الكبرى (٤٥ بيتاً في ١٢ قصيدة = ٥٧٪) بين مجموع أبيات الهجاء في هذه الحوليات (٩٥ بيتاً)، بينما لا تشكّل نسبة أبيات «الهجاء السياسي الفاحش» فيها إلا ٢٨٪ من مجموع الأبيات وذلك في ٢٧ بيتاً في ٦ قصائد.

٧. احتمال أن يكون السبب في ميل الشاعر نحو «الهجاء السياسي بتوظيف القضايا التاريخية» وتقليله من «الهجاء السياسي الفاحش»، هو الخوف من الوسط الاجتماعي أو الظروف السياسية المحيطة بالشاعر أو خوفه من الحكومة، احتمال مرفوض.

٨. يمكن القول إنّ الشاعر مال إلى استخدام «الهجاء السياسي بتوظيف القضايا التاريخية» بشكل أوسع لأنّ هذا الشكل من الهجاء ينسجم مع الالتزام بالقيم الأخلاقية والدينية، كما يتضمن وظيفة حجاجية في إقناع المخاطب بأنّ المهجوح يستحق الذم والتحقير حقيقةً باستخدام المعلومات التاريخية التي تشير إلى مساوى المهجوح.

### قائمة المصادر والمراجع:

#### أ- الكتب:

١. القرآن الكريم.
٢. ابن منظور، محمد بن مكرّم، لسان العرب، ط ١، بيروت لبنان: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٥ م.
٣. أبو حاقة، أحمد، الالتزام في الشعر العربي، الطبعة الأولى، بيروت لبنان: دار العلم للملائين، ١٩٧٩ م.
٤. إبرواني زاده، عبد الغني، و: طالبي، جمال، دراسات في الهجاء السياسي عند شعراء الشيعة (دубل الخزاعي، السيد الحميري، ديك الجن)، الطبعة الأولى، قم (إيران): مجمع ذخائر إسلامي، ١٣٩٣ هـ. ش - ٢٠١٤ م.
٥. بسنج، أحمد حسن، ديوان ابن الرومي، الطبعة الثالثة، بيروت لبنان: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٢ م.
٦. حاوي، إيليا، فن الهجاء وتطوره عند العرب، الطبعة الأولى، بيروت: دار الثقافة، ١٩٩٨ م.
٧. الحلبي، جعفر، سحر بابل وسجع البلابل، د.ط، صيدا: مطبعة العرفان، ١٣٣١ هـ.

٨. الحلي، حيدر، العقد المفصل، ط١، قم (إيران): انتشارات المكتبة الخيدرية، ١٣٧٩ هـ - ٢٠٠٠ م.
٩. حمد، حسن، ديوان دعبدل بن علي الخزاعي، الطبعة الأولى، بيروت لبنان: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤ م.
١٠. الحقاني، علي، ديوان السيد حيدر الحلي، الطبعة الرابعة، بيروت: مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، ١٩٨٤ م.
١١. الدهان، محمد سامي، الهجاء، الطبعة الثالثة، القاهرة، مصر: دار المعارف، د.ت.
١٢. الدوبيهي، خليل، ديوان أبي فراس الحمداني، الطبعة الثانية، بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٩٤ م.
١٣. الذهبي، محمد بن أحمد، سير أعلام النبلاء، الطبعة التاسعة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤١٣ هـ.
١٤. الرواضية، صالح محمد، زياد بن أبيه ودوره في الحياة العامة في صدر الإسلام، الطبعة الأولى، الكرك (الأردن): جامعة مؤتة، ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م.
١٥. الزركلي، حير الدين، الأعلام، الطبعة الخامسة عشرة، بيروت: دار العلم للملائين، ٢٠٠٢ م.
١٦. السكري، صنعة، شعر الأخطل (تحقيق فخر الدين قباوة)، الطبعة الرابعة، بيروت لبنان: دار الفكر المعاصر، ١٩٩٦ م.
١٧. الشيباني، علي بن محمد (ابن الأثير)، الكامل في التاريخ، د.ط، بيروت: دار صادر ودار بيروت، ١٩٦٥ م.
١٨. علي، زاهد، تبيان المعاني في شرح ديوان ابن هانئ الأندلسي المغربي، د.ط، مصر: مطبعة المعارف، ١٣٥٢ هـ.
١٩. فاضل عبود، أحلام، السيد حيدر الحلي حياته وأدبها، ط١، بيروت: دار ومكتبة البصائر، ٢٠١٣ م.
٢٠. الهاشمي، أحمد، جواهر البلاغة، الطبعة السادسة، قم إيران: مركز النشر، ١٤١٧ ق.
٢١. الوردي، علي، لمحات اجتماعية من تاريخ العراق الحديث، د.ط، بغداد: مطبعة الإرشاد، ١٩٧١ م.
٢٢. يعقوب، إيميل وآخرين، قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية، الطبعة الأولى، بيروت: دار العلم للملائين، ١٩٨٧ م.
٢٣. اليقوني، محمد علي، ديوان الشيخ صالح الكواز الحلي، الطبعة الأولى، قم إيران: انتشارات الشريف الرضي، ١٤١٠ هـ.

**بـ- المرجع الإنكليزي:**

1. Crawley, Angela , **Oxford Elementary Learner's Dictionary**, Tehran: Honarvar, 13<sup>th</sup> edition. 2009. (offset printing)

**جـ- المقالات:**

١. عزيز مسلم، فارس، ديوان السيد حيدر الحلبي أغراضه وفوئنه، مجلة مركز بابل، العدد ١، حزيران عام ٢٠١١م، صص ٤٣-٦٦.

**دـ- المواقع الإلكترونية:**

١. محمد الخياز، النزعة الهجائية عند دعبدل الخزاعي، [www.alwahamag.com](http://www.alwahamag.com)، (١٣٩٥/٣/٣١) هـ ش = ٢٠١٦/٦/٢٠ .
٢. محمد فاروق سعيد محمد، الهجاء في التراث العربي وعبرية العهد القديم، أطروحة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠١٤م. (قسم المستخلص)، <http://srv4.eulc.edu.eg> (١٣٩٥/٢/٢٥) هـ ش = ٢٠١٧/٢/٢٥ .

## هجاء سیاسی در حولیات سید حیدر حلّی

حیدر زهراپ<sup>\*</sup>، محمود خورسندی<sup>\*\*</sup>، شاکر عامری<sup>\*\*\*</sup>

**چکیده:**

ادب عربی از دیرباز شاهد گونه‌ای از شعر بنام هجاء بوده که در آن شاعر به زشت جلوه دادن شخصیت فرد یا گروهی می‌پردازد. رفته‌رفته دامنه این گونه از شعر به ادبیات سیاسی مانند آنچه که نزد شاعران حزب اموی از قبیل أخطل و مسکین دارمی و أحوص و همچنین شاعران شیعی کشیده شد که در طول تاریخ نمونه‌هایی از آن را نزد شعرایی مانند کمیت بن زید اسدی و سید اسماعیل حمیری و دعبدل خزاعی می‌توان یافت. این مقاله با استفاده از شیوه وصفی تحلیلی و با تکیه بر داده‌های آماری به بررسی این گونه‌ی شعری در حولیات سید حیدر حلی می‌پردازد وسعی در معرفی انواع هجاء سیاسی بکار رفته در این حولیات دارد. همچنین به دنبال پاسخ این پرسش است که چرا شاعر تمایل بیشتری به استفاده از «هجاء مبتنی بر مطالب تاریخی» چه به‌طور مستقیم و یا به شکل ضمنی دارد. نتایج به‌دست‌آمده از این پژوهش گویای آن است که هجاء سیاسی به‌کاررفته در این حولیات به سه دسته: ۱- هجاء فاحش ۲- هجاء همراه با مدح ۳- هجاء بر اساس داده‌های تاریخی (به دو شکل مستقیم و ضمنی) تقسیم می‌شود و دلیل تمایل بیشتر شاعر به‌به‌کارگیری دسته سوم را می‌توان به کارکرد احتجاجی آن در راستای اقناع مخاطب با استفاده از داده‌های تاریخی و همچنین تناسب بیشتر این گونه از هجاء با اصول اخلاقی و دینی دانست.

**کلیدواژه‌ها:** حولیات سید حیدر حلی، هجاء، هجاء سیاسی، ادبیات شیعی.

\* - دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران. (نویسنده مسؤول) HaydarZohrab@semnan.ac.ir

\*\* - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران.

\*\*\* - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه سمنان، ایران.

# The Political Lampoons in the Satirical Poems of Seyyed Heidar Helli

**Haydar Zohrab**, Arabic Language and Literature Ph.D. Candidate, Semnan University. (Corresponding Author)

**Mahmood Khorsandi**, Associate Professor, Semnan University.

**Shaker Ameri**, Associate Professor, Semnan University.

## Abstract

Arabic literature has long been blessed with a kind of poetry called lampoon in which the poet portrays ugly characteristics of an individual or a group. Gradually, the scope of this kind of poetry has been drawn to political literature, as in the works by the poets of the Umayyad Party, such as Akhtal and Meskin Daremi, and Ahwas, as well as Shiite poets. Some examples of this kind of poems can also be found in the poems of such poets as Komeit bin Zaid Asadi, Seyed Ismail Hemyari, and Da'bal Khazaee. This paper uses a descriptive method based on statistical data to study this kind of poetry in the satirical poems of Seyed Heidar Helli and seeks to introduce the various political lampoons used in this kind of poetry. It also tries to answer the question of why the poet is more inclined to use the "history-based lampoons" either directly or implicitly. The results of this study suggest that the political lampoons used in these satirical poem, either the direct or the indirect ones, can be divided into three categories: 1. Exaggerated lampoons, 2. lampoons laced with praise, and 3. History-based lampoons, the reason for the poet's desire to prefer the third category being its persuasive function because of its resort to historical data as well as the harmony of this type of lampoons to ethical and religious principles.

**Key words:** the year composed poems of Seyed Heidar Helli, lampoon, political lampoon, Shiite literature.

## الصور البيانية في الأمثال العربية (مجموعة مختارة)

وحيد صفية\*

### الملخص

تعدُّ الأمثالُ من الفنون الأدبية؛ لذلك أَلْفَتُ في جمعها وتفسيرِها وبيانِ موارِدها كُتُبٌ مستقلَّةٌ بعينِها. وهي مع إيجازها تتضمَّن حِكْمَةً بليغَةً أو تجربَةً إنسانيةً مفيدةً، كما تحتوي. أحياناً. قواعدَ للتصرُّف والسلوك، وكأنَّ قائلِي الأمثالِ ومرسلِيها حكماءً أدركوا أسرارَ الحياة ووعوا كُنْهَ المجتمع، واستبطوا نزواتِ النفوس ونفذوا إلى أغوارِها. وعلى الرغم من أنَّ الصورة الفنية تبدو أكثرَ وضوحاً في الشعر، إلاَّ أنَّه يمكن اعتبار الأمثالِ جنساً أدبياً يمثِّلُ المجال الرَّحِبَّ. أيضاً. للاستقراءاتِ والتحليلاتِ واستنباطِ الصورِ البيانية التي يحدُّها في الشعر. وانطلاقاً من ذلك يأتي بحثنا هذا ليتناولَ مجموعةً من الأمثالِ العربية في دراسة تطبيقية تقليديةًّا لأساليبِ البيانِ من تشبيهٍ واستعارةٍ وكتابَةٍ. وكلُّنا أملٌ في أنْ يشكلَ هذا البحثُ إرهاصاً لدراساتٍ أكثر توسيعاً وحيويةً.

**كلمات مفتاحية:** الصور البيانية، الأمثال، العربية.

### مقدمة:

من المعلوم أنَّ الصورة أكثرَ ما تتجلى في الشعر، إلاَّ أنَّها ليست حَكْراً عليه، فالنشر بأنواعه. أيضاً. يُعتبرُ مجالاً رحباً لها، وإنْ فقدت بعضَ حيويتها نتيجةً فقدانِ الإيقاع. وتعُدُّ الأمثالُ من الأنواع الشَّريَّة التي تعتبرُ بعيدةً عن الدراسات النَّقدية أو التطبيقيَّة، والتي يُنْظَرُ إليها، عادةً، كمتاجِر يمثِّلُ الوعيِّيُّ الأدبيِّ البدائيِّ للإنسان، إذ من المتعارف عليه بين الأوساطِ الاجتماعية أنَّ الإنسان الذي يستخدمُ لغَةَ المثل، وإنْ كان على درجةٍ عاليَّةٍ من الثقافةِ، فإنهُ يُنظرُ إليه بأنَّه ذو ثقافةٍ شعبيةٍ. على الرغم من كُلِّ الدَّفاعاتِ التي يمكن أنْ نسوقُها من أنَّها، أيِّ الأمثال، وردت في الكتبِ الدينية والقرآنِ الكريم، والأحاديثِ النَّبويةِ الشريفة، وقصائدِ الشعراءِ، والفلسفَة، ليكونَ ردُّهم أنَّ هذه المصادر خاطبتَ عقولَ الناس بغضِّ إ يصلِّ الخطبَ.

\* - أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سورية. WahidSafeyeh@gmail.com

تاریخ الوصول: ٢٠١٦/٠١/٢٤ هـ. ش ١٣٩٤/١١/١٧ هـ. ش = ٢٠١٥/١١/٠٨ هـ. ش = تاريخ القبول: ١٣٩٤/١١/٠٤ هـ. ش = ٢٠١٦/٠١/٢٤ هـ. ش

لكنَّ واقع الحال أنَّ الأمثال بأنواعها . سواءً أكانت مسجلةً باللغة الفصحى أم عاميةً متداولةً في اللهجات الحليّة . أصبحت تجري في نسخ الحياة الرَّاهنةِ وكأنَّما الخبرُ أو القوْثُ اليومي أو التوابلُ على موائد الطعام. وهي شائعةٌ عند جميع الأقوام في آدابهم وفي أحاديثهم. فالشاعر الإنكليزي (تينسون Tennyson) صور الأمثال تصويراً بدليعاً حين قال فيها: (إنَّها جواهرُ ترمي بلا لائها الأخاذ في خضمِ الأبدية من فوق أنامل الزمان الممدودة). كما نوه القصّاص النيجيري الإفريقي (شينوا أشيبي Chinua achebe) بقيمة الأمثال حين قال: (... وأنَّ الأمثال تجري بمنزلة زيت النخيل الذي يؤكلُ مع الكلمات). كذلك صور الفيلسوف المعتزلي المعروف (إبراهيم النَّظام) الأمثال بقوله: (يجتمعُ في المثل أربعة لا تجتمعُ في غيره من الكلام: إيجازُ اللفظِ، وإصابةُ المعنى، وحسنُ التشبيه، وجودةُ الكنایة، فهو نهايةُ البلاغة). ويقول ابن المقادع: (إذا جعلَ الكلامَ مثلاً كانَ أوضحَ للمنطقِ وآنفَ للسماعِ وأوسعَ لشعوبِ الحديث)

#### أهمية البحث وأهدافه:

الأمثال من فنون القول التي تعبرُ عن عقلِ الأمةِ وفكيرِها وثقافتها، وفي دراستها مجالٌ خصبٌ لمعرفةِ العصرِ الذي قيلَتْ فيه، كما تدرسُ من خلالها أحوالَ المجتمعِ من الناحية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، ومن خلالها نضعُ أيديينا على القيمِ والمُثلِ العليا التي كانت سائدةً في عصرٍ من العصور، ونعرفُ أخلاقياتِ العصرِ ومسلكهُ، وهي خيرٌ معينٌ على فهمِ ثقافةِ العصرِ، ومعرفةِ نفسيةِ الشعبِ، لأنَّ المثلَ كما قيلَ يحقُّ صوتَ الشعبِ وعقلِهِ وتفكيرِه.

من جهةٍ أخرى: "للمثل وظيفةٌ تربويةٌ، تساهمُ في تحذيبِ الأجيالِ، وتقويمِ الأخلاقِ، وإرشادِ الناسِ إلى الطريق المستقيم. مستخدمةً مختلفَ أساليبِ النصحِ والتقريرِ والتوجيهِ والسخريةِ... إلخ. وربَّ مثلٍ يفعلُ في النفسِ ما تعجزُ عنه حاضراتُ في الأخلاقِ، والمُثلِ العليا... كما أنَّ للأمثالِ وظيفةٌ جماليةً، ولها وظيفةٌ ترفيفيةٌ تزيينيةٌ للكلامِ أشبهُ بالمحاورةِ الطريفةِ، ولها وظيفةٌ وطنيةٌ تربطُ ماضيِ الشعبِ بحاضرِهِ، فهي جزءٌ من التراثِ، والمثلُ هنا مستودعٌ ذكرِ تضحيَّةٍ وبطولةٍ أو قصةٍ عن الأجدادِ أو جزءٌ من التاريخِ<sup>(١)</sup>.

وباختصار يمكن القول إنَّ في الأمثالِ من الحكمَ وتبنيِ الغافلِ وشحذِ الهمَّةِ والتأثيرِ في السَّامِعِ ومواساةِ المصائبِ ومجيدِ المحسنينِ، ما لا يستطيعُ تعبيرُ آخرٍ إفادَةَ ذلكَ بمثيلٍ لإيجازِها وملاءمتِ مواقعها. فهي كالعطورِ المكثفةِ في القواريرِ أو اللآلئِ التي تتحلى بها الحِسانُ، ولكنَّ يجبُ مراعاةً مقتضى الحالِ التي تُضرِّ بها الأمثالُ، وفي هذهِ المراعاةِ يكمنُ سُرُّ البلاغةِ فيما نظنُ.

(١). ينظر: امداد، محمد مروان جليل، من روائع البيان العربي، ص. ٩٠.

وفي بحثنا هذا سوف تعدد الأمثال جنساً أدبياً يمثل المجال الرحب للاستقراءات والتحليلات، وأيضاً مجالاً للنظريات التي لا تتعامل مع النص فقط كنص مستقل لغوياً وفنياً، وإنما للنظريات التي تعطي المتألفي أهمية كبيرة. وسنحاول تناول مجموعة من الأمثال العربية في دراسة تطبيقية تقليدية لأساليب البيان من تشبيه واستعارة وكناية. وكلنا أمل في أن يشكل هذا البحث إرهاصاً لدراسات أكثر توسيعاً وحيوية.

وينبغي ألا تفوتي الإشارة هنا إلى أنني كنت أحاول عقد دراسة مقارنة بين الأمثال العربية والعبرية منطلاقاً من سفر الأمثال في العهد القديم، إلا أنني أحجمت عن هذه الدراسة؛ لأنها تحتاج إلى رسالة علمية تتجاوز الحدود المخصصة لهذا البحث من حيث المساحة والزمن؛ لضمان دراسة مكتملة. ولكن هذا لا يعني أبداً أنني لن أتناول بعض الأمثال التي وردت في العهد القديم، وفي سفر الأمثال على وجه الخصوص.

### المثل لغة

المثل في اللغة هو العبرة<sup>(١)</sup>؛ ومنه قوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَ كِيفَ ضربَ اللَّهُ مثَلًا كَلْمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةً طَيِّبَةً أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ﴾<sup>(٢)</sup>، وقوله تعالى أيضاً: ﴿وَتِلْكَ الْأَمْثَالُ نَضْرِبُهَا لِلنَّاسِ لَعَلَّهُمْ يَتَفَكَّرُونَ﴾<sup>(٣)</sup>.

### المثل اصطلاحاً

وفي الاصطلاح قول موجز يتضمن حكمةً بليةً أو تجربةً إنسانيةً مفيدةً، أو قاعدةً للتصرف والسلوك. أو هو كما عرفه أرسطو حين قال: "المثل هو العبارة التي تتصف بالشيوخ والإيجاز، ووحدة المعنى وصحّته"<sup>(٤)</sup>.

وكلمة (مَثَل) لفظة سامية مشتركة، بعدها، بالإضافة إلى اللغة العربية، في اللغة العبرية: מַלְטֵל، كما بعدها في الأكادية والأرامية، والحبشية، والسريانية<sup>(٥)</sup>. ولا شك أن الأمثال وُجدت قبل وجود تسميتها بزمن طويل. ونظرًا لحاجة الشعوب البدائية لإيجاد مقابل لغوي لهذه الظاهرة الفكرية، وانطلاقاً من سمتها المقارنة التصويرية، فقد سمى قدامى الساميين (المثل) باسمه.

(١) ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، مادة (مثَل).

(٢) إبراهيم: ٢٤.

(٣) الحشر: ٢١.

(٤) محمود إسماعيل صيني وآخرون، معجم الأمثال العربية، المقدمة، ص: ط.

(٥) ينظر: BROWEN, DRIVERS, BRIGGS: Hebrew and English Lexicon of the Old Testament, p.605.

ولعلَّ كلمة **بِنْيَةٌ** العربية قد اجتازت فترة طويلةً، قبل أن تصل إلينا، وتُصبح بعد ذلك اصطلاحاً، لا يكاد معناها القديم يخطر بالبال عند استعمالها، فقد أصبحت الكلمة اصطلاحاً. بالنسبة للغة العربية منذ عهد صموئيل الأول<sup>(١)</sup> في نهاية القرن العاشر، وبداية القرن التاسع قبل الميلاد<sup>(٢)</sup>.

### نشأة المثل وتدوينه:

إنَّ نشأة المثل غير واضحة تماماً، فليس هناك من يجزم بزمن نشأته ومكانه. فلقد أتى المثل إلى الوجود قبل التاريخ المكتوب بفترة طويلة، وعلى مرّ القرون كان هذا النوع الأدبي الحي والمهم ينتقل من جيل إلى جيل، من خلال التقاليد الشفهية في الأساس<sup>(٣)</sup>.

ولم يُعرف العالم . وحتى ما قبل سنواتٍ معدودةٍ خلت . أيٌ مثل جاءنا من الحضارات القديمة الغابرة، وحسب الناس ملدةٍ طويلةٍ أنَّ سفرَ الأمثال المنسوب للعربانيين، هو أقدم مجموعةٍ من الحكم كتبها الإنسان، إلى أنْ بدأت الحضارة المصرية تتجلى، حيث تمَّ اكتشافُ مجموعاتٍ تسبقُ الأمثال العربية، ويُرجحُ أنَّ جمْعَ الأمثال عند المصريين القدماء يعود إلى عام (٢٥٠٠ ق.م.)، ثمَّ تبيَّنَ لعلماء الآثار أخيراً أنَّ مجموعة الأمثال السومرية هي الأقدم في تاريخ الحضارات الإنسانية<sup>(٤)</sup>، حيث تعود أقدم النماذج المكتوبة إلى الفترة ما بين (٢٦٠٠ - ٢٥٥٠ ق.م) فلقد كُتِبَت هذه الأمثال السومرية المبكرة على ألواح من الصلصال، وتمَّ اكتشافها على بعد (١٥٠ كم) جنوب بغداد، في عام ١٩٦٣ م، ولكن يفترض أن تكون أصولها الشفهية أقدم بكثير، فكل ما يمكن أن تأكُد منه هو التاريخ التقريري الذي كُتِبَ فيه، ولكن هذا لا يدلنا على الأجيال التي اقتبستها شفوياً، قبل هذا بوقتٍ طويل، ويصدقُ هذا على الأمثال عموماً<sup>(٥)</sup>.

واستمرَّت معظم الأمثال بالانتقال من عصر إلى عصر، متحوَّلةً إلى تراثٍ أدبي، بينما اندر بعضها الآخر لعدم تلبيتها حاجة الأفراد والجماعات، وبقي القسم المتبقى والأخر حبيس الصفحات والأوراق إلى أنَّ تشكَّلت في العصر الحديث حركة إحياء التراث، فأصبحت الأمثال لا يقتصرُ تدوينها على صفحات

(١) صموئيل: هو أحد أنبياء العربانيين وقضاهم. توفي في القرن الحادي عشر قبل الميلاد، وله في الكتاب المقدس (العهد القديم) سفران يحملان اسمه، ويروي هذان السفران الأحداث التي جرت في أيامه، وفي أيام الملك شاول وداود.

(٢) زهائم، رودلف، الأمثال العربية القديمة، ص ٢١ - ٢٢.

(٣) شير، مينيكيه، النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٥.

(٤) يُنظر: طه، جمانة، الجمان في الأمثال ( دراسة تاريخية مقارنة)، ص ١٢ .

(٥) شير، مينيكيه، النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٦ .

الكتب المعجمية والقاميس، بل أصبحت تدوّن على صفحات الجرائد والمحلّات، وعلى الأعمال اليدوية (الصحون، الأباريق، اللوحات، الأقمصة)، كجزء من العمل السياحي وعلى واجهات المحلّات<sup>(١)</sup>. وبذلك أصبح المثل نشاطاً إنسانياً، يوضّح كيف أنّ الإنسان المعاصر بدأ يشعر بأهميّة المثل في تعبيره عن هوية مجتمع معين، وحمله للموروث الثقافي الخاص به، والذي يميّزه عن غيره من المجتمعات.

### بين المثل والحكمة والقول المأثور:

من المشكلات التي تعترض الفاحص لجموعات الأمثال صعوبة التمييز أو الفصل بين أنماط ثلاثة متداخلة هي: الحكمة، والمثل، والقول المأثور.

فالمثل عامّةً هو تعبير عن تجربة واقعية، ويشكّل لوناً من لوان الحكمـة<sup>(٢)</sup>. أمّا الحكمة: فهي عامة في الأقوال والأفعال، وتتوّلّ عن تفجّرٍ وتبصّرٍ في شؤون الحياة لحاولة كشفِ أسرارها، وغالباً ما يكون قائلها معروفاً في محيطه، ويتمتّع بقدرٍ من الفصاحة والعلم والحكمة والفلسفة، وتحملُ الحكمة رسالة التنبية والتوجيه والإعلام<sup>(٣)</sup>. والقول المأثور: هو قولٌ يحسنُ أنْ يتمثّل به موقف ما، ويتفقُ أنْ يسير<sup>(٤)</sup>.

إذاً المثل ليس هو الحكمة، وإنْ تضمنَها، وقد يتجاوزُها أحياناً بعمقه ومدلوله، فهو يعيّرُ في ظاهره عن مرحلة زمنية وتاريخية معينة، وفي باطنِه يحملُ روح الردع والاحتجاج والتوعية، ويصدرُ عن أي فردٍ في المجتمع، نتيجةً موقفٍ محدّدٍ، أو معاناةٍ فرديةٍ، ويعتمدُ على التصوير والتشبّه. ويتشاربُ المثلُ والحكمةُ من حيث الإيجاز والتكتيفُ الحكمُ في العبارة، وقد تتجاوزُ الحكمةُ هذا الإيجازَ فيطولُ أسلوبُها قليلاً<sup>(٥)</sup>.

### الأمثال العربية:

لقد اعتمدَت في هذا البحث . بصورة عامة . على الأمثال الشعبية المأخذوذة من كتاب "النساء في أمثال الشعوب" مؤلفته الهولندية الأصل "مينيكيه شير" الذي اعتمد بدوره على مصادر أساسية في الحصول عليها، لذلك سيمتّ تصنيفه كمصدر على أساس أنه المصدر الذي أخذَت منه الأمثال. وسيُعدُّ مرجعاً حين الاعتماد عليه في المعلومات النظرية، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الكتب التي ستُم الإشارة إليها أثناء توثيق الأمثال. والجدير بالذكر هنا أنَّ المؤلفة "مينيكيه شير" أَلَفت هذا الكتاب باللغة الإنكليزية،

(١) المرجع السابق نفسه، ص ٣٨.

(٢) ناصر، زاهي، أمثالنا العامية (مدخل إلى دراسة الذهنية الشعبية)، ص ٨.

(٣) يُنظر: طه، جانة، الجمان في الأمثال ( دراسة تاريخية مقارنة)، ص ٣٤.

(٤) ناصر، زاهي، أمثالنا العامية (مدخل إلى دراسة الذهنية الشعبية)، ص ٩.

(٥) يُنظر: طه، جانة، الجمان في الأمثال ( دراسة تاريخية مقارنة)، ص ٣٤.

وقد تم نقله إلى العربية من قيل أستاذتين في قسم اللغة الإنكليزية بجامعة القاهرة هما: الدكتورة مني إبراهيم، والدكتورة هالة كمال، وقد قمت بترجمة الأمثال المذكورة في هذا البحث إلى اللغة العربية حتى تكتمل الصورة أمام القارئ ما أمكن.

وبحد الإشارة إلى أن "مينيكيه شير" قسمت مجموعة الأمثال العربية حسب اللغة: العربية. وحسب الديانة: اليهودية. وحسب المكان: الذي أسمته إسرائيل. ولن أخوض، هنا، في السياسة، ولكنني استبدلته كلمة (إسرائيل) بـ(فلسطين المحتلة) مع الإشارة إلى أن عبارة (فلسطين المحتلة) تقابل في هذا البحث: اليهود المستوطنين في أرضها.

إذاً كتاب "مينيكيه شير" يحتوي على:

أ . أمثال عربية: تقال باللغة التي يتحدث بها اليهود في (فلسطين المحتلة)، وفي مناطق أخرى من الشرق الأوسط، مثل: تركيا و العراق، والمغرب، واليمن، وفي مناطق أخرى من العالم.

ب . أمثال يديش (١): تقال باللغة التي يتحدث بها غالبية البلاد التي تضم سكاناً من اليهود في أوروبا، مثل: الفدرالية الروسية، هولندا، والإسرائيليون في فلسطين المحتلة.

ج . أمثال لادينو (٢): تقال باللغة التي يتحدث بها اليهود السفارديم في منطقة البلقان والشرق الأوسط، مثل العراق، وليبيا، والإسرائيليون في فلسطين المحتلة، والمغرب العربي، مثل: تونس والمغرب، وفي تركيا واليونان (٣). والذي لا مجال للاجتهاد فيه هو القول بأن اللغة العربية لا تتمتع بالغزارة الفنية التي تأسر الأحساس وتشير العواطف والخيال. حيث تميل الجمل العربية إلى البساطة في التركيب، وليس لها قدرة اللغة العربية أو الآرامية على استيعاب الأفكار المعقدة (٤). وبالتالي فإن الصورة الفنية في اللغة العربية ليست غنية كما هو الحال

(١) اليديش *Yidish*: هي لهجة تجمع بين الألمانية القديمة وبقايا عبارات عربية، ظهرت بعد عام ١٢٥٠ م باسم اللغة أو اللهجة اليديشية، وقد حاول يهود الأشكيناز اعتبار لغة اليديش لغة قومية لليهود، اعتقداً منهم بأن اللغة العربية لغة مقدسة لا يجب أن تستعمل في غير الأغراض الدينية، وعلى الرغم من فشل هذا المشروع، إلا أن هناك صحفاً في إسرائيل ظلت تصدر بلغة اليديش، كما كان هناك أحياً كاملة يقطنها يهود متشددون يتحدثون بهذه اللغة (يُنظر: حسن ظاظا، الفكر الديني الإسرائيلي: أطواره ومذاهبه، ص ٢٤٤).

(٢) اللادينو *Ladino*: هي تسمية منحوتة من لاتيني، وهي لهجة كان يتكلّم بها اليهود السفارديم الذين كانوا يعيشون في إسبانيا خلال فترة العصور الوسطى. وهذه اللهجة كان لها حضورها في الأدب والإعلام الإسرائيلي، كما هو شأن لهجة اليديش تقريباً (يُنظر: أسعد السحراري، اليهودية عقيدة وشريعة، ص ١٦٦).

(٣) - مينيكيه شير، النساء في أمثال الشعوب، ص ٦٣٨، ٦٣٥، ٦٣٣.

(٤) . فائز فارس، اللغة العربية، ص ٢١.

في اللغة العربية، سواء أكان ذلك على مستوى الشعر أم النثر، مع ملاحظة المخصوصية التي تتمتع بها الصورة في كل منها.

### الدراسة التطبيقية التقليدية للأساليب البينية:

بداية لا بدّ لنا من التذكير بأنَّ المقصود بالصورة البينية هو: التعبير عن المقصود بطريق التشبيه، أو المحاز (الاستعارة)، أو الكنية.

### والبداية مع الأسلوب البيني الأول، وهو: التشبيه:

للتتشبيه تعريفات كثيرة لا تخرج في جوهرها ومضمونها عمَّا أورده البلاغيون العرب، ومن مجموع هذه التعريفات نستطيع أنْ نخرج للتتشبيه بالتعريف التالي: "التشبيه: بيان أنَّ شيئاً أو أشياء شاركت غيرها في صفة أو أكثر بآداة هي الكاف أو نحوها ملفوظةً أو مقدَّرةً، تقرُّبُ بين المشبه والمشبَّه به في وجه الشبه"<sup>(١)</sup>. وسوف نتناول بمجموعة الأمثال التي تنضوي تحت عنوان الصورة التشبيهية، وفق:

١. أدلة التشبيه ٢. طرق التشبيه ٣. وجہ الشبه. والبداية مع:

١. أدلة التشبيه: وهي كل لفظٍ يدلُّ على المماثلة والاشتراك، وهي حرفان، وأسماء وأفعال،... والحرفان هما: الكاف: وهي الأصل لبساطتها، وكأنَّ. أمَّا أدوات التشبيه الاسمية فهي: مثل، وما في معناها، كلفظة(نحو)، وما يُشتقُّ من لفظة (مثل وشبه)، نحو: مماثل ومشابه وما رادفهم. وأمَّا أدوات التشبيه الفعلية، فنحو: يشبه، ويشاربه، ويماثل، ويضارع، ويحاكي، ويضاهي<sup>(٢)</sup>.

وللتتشبيه نوعان:

أ. تشبيه مرسى: وهو ما ذكرت فيه أدلة التشبيه، ومنها الأمثل العربية التالية المأخوذة من كتاب: النساء في أمثال الشعوب"، والتي تكون أدلة التشبيه فيها لفظة (כִּמְוֹ = مثل):

◆ الروح في البيت مثل ألم الضرس بالنسبة لزوجته. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٦٥)

**בעל בְּבֵית כִּמְוֹ כָּאֶב נַגְנִים לְאַשְׁתָּו**

◆ الزوجة الشريرة مثل مرض الجذام لزوجها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٨٢)

**הָאֲשָׁה הַרְעָה כִּמְוֹ מְחֻלָת הַצְּרָעָת לְבַעַלָה**

◆ الزوجة السيئة مثل يوم مطرٍ كثيف. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٧٠)

(١) عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ص ٦٢. وينظر أيضاً: الخطيب القرزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، ص ١٦٤.

(٢) ينظر المرجع السابق نفسه، ص: ٧٧، ٧٨، ٧٩.

**הָאֲשָׁה הַרְעָה כִּמוֹ יֹם גַּשֵּׁם וּקְוֹדֶר**

♦ المرأة بلا أطفال مثل خيمة بلا أوتاد. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤١٢)

**הָאֲשָׁה בָּלִי יְלָדִים כִּמוֹ אֹהֶל בָּלִי טְרִיזִים**

وفي السياق ذاته من التشبيه المرسل، لكن أدلة التشبيه هي: الكاف. ومن الأمثل العربية مثلاً على ذلك:

♦ الحب كحدبة الظهر لا يمكن إخفاؤها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٨٥)

**אֹהֶב כְּדַבְשָׁת גַּב בָּלָתִי אָפְשָׁרִי לְהַסְּתֵּר אֹתָה**

♦ الثقة بالمرأة كمفعول السم في البطن. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٥٣٣)

**הַאֲמֹן בָּאֲשָׁה כְּרָעֵל בְּבָטָן**

بـ . النوع الثاني هو: التشبيه المؤكّد، وهو ما حُذِفَت منه أدلة التشبيه<sup>(١)</sup>. وتدرج تحته الأمثال العربية التالية:

♦ الخير السار من بلاد بعيدة ماء بارد لنفس عطشانة

**מִים קָרִים עַל – נֶפֶשׁ עִינָה וְשִׁמְוֹעָה טוֹבָה**

**מִאָרֶץ מַרְחַק** (سفر الأمثال: ٢٥/٢٥)

♦. كلمات في الإنسان ميّاه عميقة

**מִים עַמְקִים דָּבְרִי פִי – אִישׁ** (سفر الأمثال: ١٨/٤)

♦. الكلام الحسن شهد عَسَلٌ

**צָוֵף-דְּבָשׁ אָמֵרִי נָעַם** (سفر الأمثال: ١٦/٢٤)

♦. من يقع في يدي امرأة فقد وقع على فحم يحرق. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٧٢)

**מִיפְלֵב בִּינִים נְשָׁל אֲשָׁה**, הוּא נָפַל עַל פְּחַם שׂוֹרֵף

♦. البت كنز، وسبب لليالي السهاد. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٦٦)

**הַבְּתָה הִיא אֹזֵר וִסְבָּה לְלִילּוֹת עִיפּוֹת**

♦. من فقد أمه فقد حياته. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٠١)

**מַי אָבֵד הִיא נְשָׁלָו אָבֵד גַּחְיִים נְשָׁלוֹ**

♦. الزوجة ليست غطاء رأس للصلة تبدلها عندما لا تريدها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤٠)

**הָאֲשָׁה הִיא לֹא כְּסֻוי רָאשׁ לְתַפְלָה מְשֻׁנָה אֹתָה מַתִּי**

(١). عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ص ٨٠.

## לא רוזה אומתא

♦. المرأة والمقد مكاحنها المطبخ. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤٣٨)

**האשה והכירה הנקום שלם במטבח**

♦. زوج الاثنين لا ينعم براحة البال، فهو مطحون بين حجري طاحونة اليد. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٩٣)

**בעל נשתי נשים אין לו נזח של נפש, והוא תמיד טחון  
בין נשני אבו הטעון**

♦. من يقل إنَّ الزواج سهل فليحاول جلب الماء وحده من بئر بعيدة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤٣٦)

**מיומר שהבשואים כל ציריך לבוא מים מבאר רחוק**

أمَّا التشبيه باعتبار طرف التشبيه فله تجليات أو أنواع، فإِمَّا أنْ يكونا:

١ . حسيين: والمراد بالحسيني، ما يدرك هو أو مادته بإحدى الحواس الظاهرة<sup>(١)</sup>، نحو:

♦. الزوجة مثل حائط صد بالنسبة لزوجها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤٠)

**האשה כמו קיר לבעה**

فالتشبيه (الزوجة) كيان إنسانيٌّ محسوس له وجود مادي. والمشبه به (حائط الصد) أيضاً جماد يشغل حيزاً ومكاناً وهو جسم محسوس.

أمَّا في المثل الذي يقول:

♦. المرأة الجميلة كالنبيذ المتعق، سُمُّ حلو المذاق. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٥٣٤)

**האשה כיפה כיין ישן רעל טעים**

هنا المشبه ( المرأة الجميلة) كيان محسوس، والمشبه به ( النبيذ المتعق) مادةً تدرك بالبصر والتذوق، مع ملاحظة أنَّ عملية التشبيه تقوم على ثنائية: فالمرأة مشبَّهة بالنبيذ وفي السياق ذاته يقابل صفة الجمال في هذه المرأة، التي هي صفة جسدية، صفة التعميق في النبيذ التي تحتاج لوقت ليتم الحصول عليها وإدراكتها من خلال التذوق، وعلى ذلك يمكن اعتبارها صفة مزدوجة، تزيد من قيمتها، وتجعله مرغوباً أكثر.

٢ . عقليين: والمراد بالطرفين العقليين أئمماً لا يدركان بالحس بل بالعقل<sup>(٢)</sup>، نحو:

♦. ما من جهنّم مثل زوجة شريرة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٦١١)

(١). عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ص ٦٦.

(٢). المرجع السابق نفسه، ص ٦٧.

**אֵין גִּיהְנוֹם כִּמוֹ אֲנָשָׁה רַעַת**

فالمشبهة (جَهَنَّم) مدرك بالعقل، وكذلك المشبه به (زوجة شريرة) حيث التوحد الجسدي ليس المقصود، وإنما التصرفات والأفعال . التي هي صفة خلقية تتعلق بالنفس إدراكاً . الناتجة عن وجودها الجسدي.

٣ . أو مختلفين: وذلك لأن يكون أحدهما عقلياً، والآخر حسياً<sup>(١)</sup>، نحو:

◆ **מַבְحָדָה מָלֵלֶת** . (الجمان في الأمثال، ص ٨٧)

**הַכְּבוֹד הוּא כַּסְף יְקָרָה**

فهنا شبّه المجد الذي يدرك بالعقل بالمال الذي يدرك بالحس.

التشبّيه باعتبار وجه الشبه:

للتشبيه باعتبار وجه الشبه، ثلاثة تقسيمات:

١. تشبيه التمثيل: وهو ما كان وجه الشبه فيه صورة منتزعه من متعدد، ولا يشترط البلاغيون فيه غير تركيب الصورة، سواء أكانت العناصر التي تتألف منها صورته أو تركيبه حسية أو معنوية، وكلما كانت عناصر الصورة أو المركب أكثر، كان التشبيه أبعد وأبلغ<sup>(٢)</sup>. نحو:

◆ لا يمكن لزوجة الابن أن تعيش مع حماتها في بيت واحد مثلما هو غير ممكن أن تعيش الماعز مع الفهد في الحظيرة نفسها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٢٤)

**אֲנָשָׁת הַבָּנו בְּלֹתִי אֲפָשָׁרִי לְחִיּוֹת עִם חִמּוֹתָה בְּבֵית אֶחָד, כִּמוֹ הוּא בְּלֹתִי אֲפָשָׁרִי**

**לְחִיּוֹת עַזְּיִם עִם גָּמָר בָּאוֹתוֹ אַסְפָּם.**

فوجه الشبه هنا منتزع من متعدد على النحو التالي: في الطرف الأول وهو المشبه: لدينا ثلاثة عناصر وهي: الكَنَّة، والحمَّة، والبيت الواحد. وفي الطرف الثاني أي المشبه به أيضاً يتكون من ثلاثة عناصر وهي: الماعز، والفهد، والحظيرة الواحدة، ومن الطبيعي أن تكون العملية التشبيهية كما يلي، وحسب تسلسل الألفاظ: شبّهت الكَنَّة بالماعز، وشبّهت الحَمَّة بالفهد، وشبّه البيت بالحظيرة. وبالتالي وجه الشبه في هذا المثل هو صورة منتزعه من ثلاثة أمور، وهذه الصورة هي استحالة تحقيق السلام في مكان اجتمع فيه طرفان مفطوران، حسب ما ورد في المثل، على أن يكون أحدهما عدواً للآخر وضحيَّة له.

٢. ويكون وجه الشبه مفصلاً : وهو ما ذكر فيه وجه الشبه<sup>(٣)</sup>، نحو:

(١). المرجع السابق نفسه، ص ٦٨.

(٢). عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ص ٨٦.

(٣). المرجع السابق نفسه، ص ٨٩.

♦. كل من الأم والمريلة تغطيان عدّة ثقوب. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٩١)

**כָּלְמֵי הָאֶם וַהֲסִיר כְּטוֹבִים בְּמַה חֹרִים**

يُلحظُ في هذا المثل أنَّ أيًّا من الطرفين يصلح أنْ يكون مشبهاً ومشبهاً به، ويجمعهما وجه الشبه الذي ذكر في المثل. فالمريلة دورها في التغطية والستر مادي، أما دور الأم فهو أبلغ، ويمكن أنْ تُحمل التغطية على أيًّا صفة معنوية، تتجلى بفعل التضحية والعطاء الذي تقوم به لستر أخطاء أو حوائج أولادها. كما تُحمل على أيًّا صفة مادية، أي أيًّا فعلاً تقوم بخياطة ملابس أولادها الممزقة فتسترهن بها.

ومن مجموعة الأمثال العربية التي ذُكر فيها وجه الشبه ما يلي:

♦. المرأة التي تتمتع إماً بالجمال أو الذكاء فقط، مثل شخص يقف على قدم واحدة. (النساء في أمثال

الشعوب، ص ٥٢٧)

**הָאָשָׁה אֲשֶׁר לָהּ רַקְ יָזִיף, אֲזּוּ רַקְ בָּבוֹנִית כְּמוֹ אָדָם נְשָׂהֶזֶת עַל ְרַגֵּל אַחַת**

♦. الزواج مثل القفص: الطيور خارجه تتوق لدخوله، وداخله تتوق للخروج منه. (النساء في أمثال

الشعوب، ص ٢٦٢)

**הַשְׁוֹאִים כְּמוֹ קָלוֹב: צְפּוֹרִים בְּחֹזֶן רֹצִים לְהַכְּנָס אֶלְיוֹן צְפּוֹרִים בְּתוֹךְ רֹצִים לְצִיָּת מִמְּנוּ.**

٣. ومجملًا: وهو ما حذف منه وجه الشبه<sup>(١)</sup>، نحو:

♦. الأم والابنة مثل الظفر واللحم. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٩٩)

**הָאֶם וַהֲבַת נְשָׁקֶה כְּמוֹ הַצְּפּוֹרִין וַהֲבָשָׁר**

في هذا المثل شبّهت علاقة الأم والابنة مع بعضهما بعلاقة الظفر واللحم، ووجه الشبه المحذف هو صعوبة استغناء كل من الطرفين عن بعضهما. فكما أنَّ الأم يتحقق حين يتم فصل الظفر عن اللحم كذلك سيتحقق الألم حين تفصل الأم عن ابنتها والعكس صحيح. ويندرج تحت هذا النوع الأمثال

العربية التالية:

♦. الجمال دون لطافٍ هو زهرة بنفسج دون رائحة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٠٦)

**הַבָּטִי בָּלִי גְּחַמְדָה תַּהֲוָה פְּרַח נְשָׁל סְגָל בָּלִי רִימָה**

♦. الزواج أرض معركة لا فراش من الورد. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٩٠)

**הַשְׁוֹאִים אָרֶץ קָרְבָּה וְלֹא מִזְרָן מִן כּוֹרֵד**

(١). عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ص ٩٠.

♦. الأم جنة النعيم، والأب صخرة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٩٢)

**הָאֶם הִיא גַן נְעֵמָה, וְהָאָב הוּא סְלָעָה**

وهناك أنواع أخرى للتشبيه حسب وجه الشبه: منها الحقّق، والمخيل، والمفرد، والمتعدد، لا مجال لذكرها في هذا البحث. وقد اقتصرنا هنا على المداول والمستعمل فقط.

التشبيه المقلوب: هو جعل المشبه مشبهًا به، بادعاء أنَّ وجه الشبه فيه أقوى وأظاهر<sup>(١)</sup>، نحو:

♦. ما من جهنَّم مثل زوجة شريرة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٦١١)

**אֵין גַּיהֲנָם כָּמוֹ אִשָּׂה רְעָה**

فالمشبه (جهنَّم) جرت العادة أنْ تكون هي قمة العذاب وسوء المصير التي يمكن أنْ يُؤول إليها الإنسان، وبالتالي كان من الطبيعي أنْ تكون المشبه به في أية عملية تشبيهية. ولكن في هذا المثل تمَّ قلب هذا الأمر، وأصبح أسوأ مصير يمكن أنْ يتعرَّض له الرجل هو الزواج من امرأة شريرة أو يمكن القول إنَّ جهنَّم في أشدّ صورها هي زواج الرجل من امرأة شريرة.

التشبيه البلوغ: وهو ما حُذفت منه الأداة ووجه الشبه، وهو أعلى مراتب التشبيه في البلاغة لما فيه من ادعَاء أنَّ المشبه هو عين المشبه به، ولما فيه من الإيجاز... هذا الإيجاز الذي يجعل نفس السامع تذهب كل مذهب، ويُوحِي لها بصور شتَّى من وجوه التشبيه<sup>(٢)</sup>، نحو:

♦. الأم جنة النعيم، والأب صخرة. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٢٩٢)

**הָאֶם הִיא גַן נְעֵמָה, וְהָאָב הוּא סְלָעָה**

فقد شبَّهت الأم بـ(جنة النعيم)، فحُذفت أدلة التشبيه ووجه الشبه الذي يجمع بين الأم والجنة ألا وهو الحياة الهائمة المريحة، فمن يعيش في كنف أمّه لا يسأل عن صعوبة الحياة وإنما يتنعم برخائها ورغدها كما هي الحياة في الجنة. وفي النصف الثاني من المثل: شبَّه الأب في مشاعره وعواطفه من جهة، وفي مواقفه وتحمُّله للمسؤولية والصعاب من جهة أخرى بالصخرة الباردة عاطفياً، القوية الشديدة الصلبة في مواجهة ما يعصف بها من مخاطر، وبالتالي يمكن القول بأنَّ هذا المثل كجناحي طير . الذي يمثله الولد . لا يستطيع الطيران بوحدة منهما فقط. وتندرج تحت هذا النوع الأمثال العربية التالية:

♦. الشيخوخة طوق من الأشواك، والشباب طوق من الورود. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٤٣٨)

**הַזָּקָן צְנָעָרֹן מִן הַקּוֹצִים וְהַגָּעָר צְנָעָרֹן מִן הַגְּרָד**

(١). المرجع السابق نفسه، ص ٩٥.

(٢). عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ص ١٠٥.

♦ الزوجة الصامتة هدية من الله.

**אֲשֶׁה שְׁקָטָה מִתְנָה שֶׁל אֱלֹהִים**

أمّا الأسلوب البياني الثاني فهو:

الاستعارة

"الاستعارة". عند البلوغ. ضرب من المجاز اللغوي، علاقته المشابهة. أي لفظ استعمل في غير ما وضع له، علاقة المشابهة، مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، الذي وضع اللفظ له<sup>(١)</sup>. وهي في حقيقتها تشبه حذف أحد طرفي التشبيه، تطلق على استعمال اسم المشبه به في المشبه، فيسمى المشبه به مستعاراً منه، والمشبه مستعاراً له، واللفظ مستعاراً، والقرينة التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي قد تكون لفظية أو حالية<sup>(٢)</sup>.

وتقسم الاستعارة باعتبار ذكر أحد طرفيها إلى:

١ . الاستعارة التصريحية: وهي ما صرّح فيها بلفظ المشبه به دون المشبه، أو ما استغير فيها لفظ المشبه به للمشبه<sup>(٣)</sup>، نحو:

"لا يمكن حمل بطيختين تحت إبط واحد" (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٩٢)

**אֵי אַפְּשָׁר לְשִׁיאָת נְשִׁיתִי אֶבְּטִיחַ בַּיד אַחַת**

وهذا المثل يضرب للإشارة إلى عدم القدرة على أداء عملين في آن واحد، فشبّه العمل بالبطيخة بجامع الحاجة إلى العناية والاهتمام وحسن التعامل، وإلا فالنتيجة هي الخسارة، فاستغير اللفظ الدال على المشبه به (بطيختين) للمشبه وهو (الجمع بين عملين) على سبيل الاستعارة التصريحية والقرينة حالية تفهم من السياق. ولما كان المثل مأخوذاً من كتاب (النساء في أمثال الشعوب) فإنه يمكن تحليله على النحو التالي: شبّهت الزوجة بالبطيخة، بجامع الحاجة للعناية والاهتمام، وحسن التعامل معها، واستغير اللفظ الدال على المشبه به (بطيختين) للمشبه به (الزوجتان) على سبيل الاستعارة التصريحية والقرينة حالية تفهم من السياق. ومن ذلك، المثل العربي القائل:

♦ لا يمكن لأحد المشي فوق فحم مشتعل دون حرق قدميه. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٣٩)

**אֵי אַפְּשָׁר לְאָדָם לְלַכְתִּי מַעַל פְּחִים שֹׂרֶף בְּלִי לְשֹׁרֶף רְגָלִים**

(١) . غازي يموت، علم أساليب البيان.

(٢) . عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ص ١٧٥.

(٣) . يُنظر: عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ص ١٧٦، و غازي يموت، علم أساليب البيان، ص ٢٤٩.

شَبَهَ الدُّخُولُ فِي الْمَشَاكِلِ وَالسُّعْيِ وَرَاءَهَا بِالْمَشْيِ فَوْقَ الْفَحْمِ الْمُشْتَعِلِ، فَاسْتِعِيرُ الْفَهْدُ الدَّالُ عَلَى الْمَشَبَّهِ بِهِ (الْفَحْمُ الْمُشْتَعِلُ) لِلْمَشَبَّهِ وَهِيَ (الْمَشَاكِلُ) عَلَى سَبِيلِ الْاِسْتِعَارَةِ التَّصْرِيقِيَّةِ، وَالْقَرِينَةِ لِفَظِيَّةِ، وَهِيَ (دُونَ حَرْقٍ قَدْمِيهِ) أَيْ لَا يُمْكِنُ أَنْ يَنْالَ الْمَرْءُ مِنَ التَّدْخِلِ فِي الْمَشَاكِلِ إِلَّا الْأَثَارُ السُّلْبِيَّةُ. وَيَنْدَرِجُ تَحْتَ هَذَا النَّوْعَ مِنَ الْاِسْتِعَارَةِ أَيْضًا الْمَثَلُ الْعَبْرِيُّ الْقَائِلُ:

♦ الشجرة غير المشمرة يجب قطعها. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٦٦)

### **הַעֲדָן נְשָׁלָא פֹּזֶה צָרִיךְ לְעַקּוֹר**

٢. الاستعارة المكنية، وهي: ما حذف فيها المشبه به أو المستعار منه، ورمز له بشيء من لوازمه<sup>(١)</sup>، نحو: "شعر رأس الفتاة يجرُ أشد من عشرة ثيران. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١١٣)

### **שְׂעָרָ רָאשׁ הַיְלָדָה גָּזָר יְזִיר מַעֲשֵׂר שׂוֹרִים**

في هذا المثل استعاراتان، الأولى: شَبَهَ شَعْرَ رَأْسِ الْفَتَاهَ لِطُولِهِ بِالْحَبْلِ، بِجَامِعِ الطُّولِ وَالْقُوَّةِ الَّذِينَ يَؤْهِلُانِ الْحَبْلَ لِيُؤْدِي وَظِيفَةَ الْجَرِّ وَالْجُذْبِ، ثُمَّ حُذِفَ الْمَشَبَّهُ بِهِ، وَهُوَ الْحَبْلُ، وَتُرِكَ شَيْءٌ مِّنْ لَوَازِمِهِ وَهُوَ التَّرْكِيبُ: (يجر) والقرينة اللفظية التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقي، هي (شعر رأس الفتاة).

الاستعارة الثانية: وتكون، عندما يراد بالمثل أنَّ شَعْرَ الْفَتَاهَ يَجْذُبُ بِجَمَالِهِ أَشَدَّ وَأَقْوَى الرِّجَالِ الَّذِينَ يَقْعُونَ فِرِيسَةً سَحْرِهِ وَجَمَالِهِ، وَعَلَى هَذَا التَّأْوِيلِ: فَقَدْ شَبَهَ الرِّجَالَ بِالثِّيَارَ بِجَامِعِ الْقُوَّةِ وَالْفَحْوَةِ، وَاسْتِعِيرَ الْفَهْدُ الدَّالُ عَلَى الْمَشَبَّهِ بِهِ وَهِيَ (الثِّيَارُ). عَلَى سَبِيلِ الْاِسْتِعَارَةِ التَّصْرِيقِيَّةِ وَالْقَرِينَةِ حَالَّةُ تَفْهُمِ مِنَ السِّيَاقِ.

عندما يأخذ الرجل زوجة شابةً يضحك الموت. (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٧٥)

### **כַּאֲשֶׁר הַאֲדָם נָזַחַת אֲשָׁה צָעִירָה צָוַחַק הַמִּזְחָה**

المجاز اللغوي هنا في كلمة (الموت)، حيث شَبَهَ الموت بالإنسان، ثُمَّ حُذِفَ الْمَشَبَّهُ بِهِ (الإِنْسَانُ). وَتُرِكَ شَيْءٌ مِّنْ لَوَازِمِهِ، وهو لفظ (يضحك). وهو القرينة اللفظية. على سبيل الاستعارة المكنية. العيون هي التي تخرج العشاق. (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٨٤)

### **הַעֲינִים הִיא אֲשֶׁר פֹּזֶעַ הַאֲזַהֲבִים**

شُبِّهَت العيون بِالسَّيُوفِ الْقَاطِعَةِ، فَحُذِفَ الْمَشَبَّهُ بِهِ (السَّيُوفُ الْقَاطِعَةُ)، وَتُرِكَ شَيْءٌ مِّنْ لَوَازِمِهِ وَهُوَ لَفْظُ (تَجْرِحُ)، عَلَى سَبِيلِ الْاِسْتِعَارَةِ المَكْنِيَّةِ. وَكَذَا الْأَمْرُ فِي الْمَثَلِ:

♦ "البنات لهنْ أجنحة" (١٦٠)

### **הַבְּנָות לָהּ כְּנַפִּים**

(١). يُنْظَرُ: عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ص ١٧٦، وغازي يموت، علم أساليب البيان، ص ٢٥٠.

### الأسلوب الثالث من أساليب البيان:

#### الكناية

الكناية: "حدُّها الجامع لها هو: أَنَّا كُلُّ لفظة دَلَّتْ عَلَى مَعْنَى يَحْوِزُ حَمْلَهُ عَلَى جَانِي الْحَقِيقَةِ وَالْجَازِ، بِوَصْفِ جَامِعٍ بَيْنَ الْحَقِيقَةِ وَالْجَازِ" (١). وتقسم الكناية باعتبار المكتن عنه إلى ثلاثة أقسام:

١. كناية عن صفة: وهي التي يطلب بها نفس الصفة المعنوية، وهنا يذكر الموصوف، وتستر الصفة مع أنها المقصودة (٢).

٢. كناية عن موصوف: وهي التي يطلب بها نفس الموصوف، وشرطها أن تكون مختصة بالمكتن عنه، لا تتعداه، وهنا تذكر الصفة ويستتر الموصوف مع أنه المقصود (٣).

٣. كناية عن نسبة: ويراد بها إثبات أمر لأمر، أو نفيه عنه، وبها يذكر الصفة والموصوف ولا يُصرّح بالنسبة الموجودة مع أنها المقصودة.

وأكثر الأمثل العبرية المدرورة أمثال مكونة. على حسب دراستنا لها . من أنواع؛ لذلك سنتم ذكر أنواعها حين دراستها تحليلًا:

"الملابس الحريرية والسّاتانية تطفئ نار المطبخ". (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٠٢)

**הַבְגָדִים נִשְׁלָ מְשִׁי וּסְאַתֵּן מִכְבָּה אֲשֶׁר הַמִּטְבֵּחַ**

في هذا المثل موضعان للكناية:

الأول: كناية عن موصوف: فالملابس السّاتانية والحريرية هنا كناية عن المرأة على الرغم من أنَّ الرجل يرتدي هذه الملابس، لكنَّ المرأة هي المقصودة في المثل بدليل ذكر لفظة (نار المطبخ). وكما مرَّ فيما سبق فإنَّ مكان المرأة المتعارف عليه هو: المطبخ.

الموضع الثاني:

كناية عن صفة: فالملابس السّاتانية والحريرية كناية عن المرأة المترفة، والمرأة المترفة هي المرأة التي لا تعمل، وبالتالي وداعاً لنار المطبخ وأعمال المنزل. وما يدلُّ على ذلك هو المثلين التاليين اللذين يعززان هذا المفهوم:

"الوجه الجميل لن يحتفظ بالإماء في حالة غليان". (النساء في أمثال الشعوب، ص ١١٠)

**הַפְנִים הַיּוֹפִי לֹא שׂוֹמֵר לְמִיכְל בְּמִקְרָת נִשְׁל רְתִיחָה**

(١). غاري بومت، علم أساليب البيان، ص ٢٨٥.

(٢). المرجع السابق نفسه، ص ٢٨٦.

(٣). المرجع السابق نفسه، ص ٢٨٨، و عبد العزيز عتيق، علم البيان في البلاغة العربية، ص ٢١٥.

"الجمال لا يصنع عصيدة" (النساء في أمثال الشعوب، ص ١١٠)

**יְוֹפִי לֹא לָעַשֶּׂה דִּיבָּר**

ففي هذين المثلين كُتّي عن المرأة بالجمال، وبالوجه الجميل، أي أنَّ الموصوف هنا المرأة، وخلاصة المثلين أنَّ الجمال وحده لا يكفي لعيش حياة زوجية سعيدة، بل يجب أنْ تتمتع المرأة أو الزوجة بالقدرة على أداء الأعمال المنزلية، مع أفضلية أنْ تتمتع بالخصائص معاً. فالمعنى الأول حقيقي وهو الجمال. والمعنى الثاني هو الترف والرفاهية الذي لا يتلاءم مع حياة زوجية تقتضي المشاركة والتعاون في الأعمال ولا مجال فيها للرفاهية.

"إذا عانت الدمامنة من الألم فسوف تبكي". (النساء في أمثال الشعوب، ص ١٠٨)

**אִם הַכְּלָאוֹר סָבֵל מַהֲכָאָב יְבַכָּה**

هذا المثل: كناية عن موصوف حيث ذُكرت صفة (الدمامة) وسُتر الموصوف (المرأة)، وهذه الصفة المذكورة تدلُّ على المرأة من حيث النقيض، فدائماً عندما تُذكر المرأة يُذكر الوصف الحسي لها، سواء أكان للمدح أم للهجاء. والأمر كان هنا النقيض للجمال، فكُتّي عن المرأة الموصوفة بصفة (الدمامة). كما يحمل هذا المثل على أنه مجاز لغوي مرسل: فليست الدمامنة التي تبكي حين تشعر بالألم، وإنما هي المرأة، فالدمامة هي جزء من الكل الذي هو المرأة، وعلاقة المجاز هنا علاقة الجزئية وليس المشابهة، والقرينة هي لفظتنا: (عانت) و(تبكي).

"حتى لو أمسكت يدها بالصوبحان فستظل امرأة". (النساء في أمثال الشعوب، ص ٧٣)

**אֲפִילּוּ הִיא תְּפִסָּה בִּזְהָמָל תְּפִאָרָה תְּשָׁאֵר אַשָּׁה**

كُتّي في هذا المثل عن الرجلة بالصوبحان الذي يحمله الرجال، إنما للملك أو للحرب، فالكناية كناية نسبة وصفة، فلم يجعل الرجلة في الرجل وإنما تُسبّب الرجلة إلى الشيء الذي يحمله هو. وقد يكون المقصود أنَّ المعنى بالصوبحان ليس الرجل وإنما الملك، أي أنه حتى لو وصلت المرأة إلى أعلى المراتب التي تتمثل بالملك فهي ستظل امرأة كغيرها من النساء تنجذب الأطفال وتعتني بزوجها وبيتها.

"فلتكن عيناك مفتوحتين قبل الزواج، ونصف مغلقتين بعده". (النساء في أمثال الشعوب، ص ٣٨٦)

**צָרִיךְ לְהִיוֹת הַעֲינִים שְׁלָקָ פָּתָוחִים לְפָנֵי הַגְּשָׁ�אִים וְחַצְּבִּים סְגֻדְרִים אַחֲרֵיכֶם**

مغزى المثل، هو أنَّ يدقق الرجل في اختيار المرأة، ويتمتع بما له من أيام معها قبل الزواج منها. لأنَّ عليه أنَّ يغضُّ البصر عن كثيرٍ من المشاكل والأمور التي تحدثُ بعد الزواج، وبمعنى أدق، هذا المثل يقال للتدليل على أنَّ المرأة قبل الزواج تختلف . كثيراً. عنها بعد الزواج. فالعينان المفتوحتان كناية عن الحذر، وهي صفة

معنوية، وعبارة (نصف مغلقتين) كناية عن صفة أيضاً وهي (التعامي). وهنا تعریض<sup>(١)</sup>، حيث دلّ على المعنى عن طريق المفهوم لا من جهة الوضع الحقيقي أو المجازي.

"الأفعال مذكورة والكلمات مؤنثة". (النساء في أمثل الشعوب، ص ٣٨٦)

### **מעשיהם פָּנְצִיר וְהַמְלֹות נָשִׁי**

معنى المثل: الرجال تفعل، والنساء تثرثر. فكثيراً عن الرجال بالأفعال، ونُسبت صفة التذكير إليها، وكثيراً عن النساء بالكلمات (الكلام)، ونُسبت صفة التأنيث إليها، فالكناية، كناية نسبة وصفة. والمعنى يحمل على الوجهين، فحقيقة: الأفعال مذكورة والكلمات مؤنثة. ومجازاً: يؤخذ من المتعارف عليه في الوسط الاجتماعي: أي أنَّ الأفعال هي جزء من عمل الرجال، والكلام جزء من عمل النساء.

"لا أرغب في حذاء أكبر من قدمي". (النساء في أمثل الشعوب، ص ٧٤)

### **אֵין רֹזֶה בְּנָעַל גְּדוֹלָה מְרֻגְלִי**

المغزى البعيد: كل أمر (عمل) لا يناسب الإنسان فهو لا يحتاجه، أمّا المغزى القريب: المرأة التي هي أقوى من الرجل لا يريدها، فكثيراً عن (المرأة / العمل) بالحذاء الذي لا يستطيع الإنسان السير دونه كما المرأة والعمل المناسبين الذي لا يستطيع الرجل أنْ يعيش حياته المرجوة دونهما. فحقيقة لا يستطيع الإنسان السير بحذاء أكبر من قدمه وإلَّا... ومجازاً هو المعنى القريب والبعيد من هذا المثل.

وتدرج تحت هذا النوع الأمثال العربية التالية، المأخوذة من كتاب (النساء في أمثل الشعوب)، وسنكتفي بذكر أرقام الصفحات.

♦. "جفت الخضراوات على رأسها من زمن، ولم تتوقف بعد عن الكلام". (ص ٥٥)

**ירקאות יבשנה על ראשה מזמן, ולא הפסיקה עוד לדברים**

♦. "مجموعة كبيرة من النساء، وقربة الماء تبقى فارغة" (ص ٤٣٧)

**קבוצה גְדוֹלָה מִן הַנְּשָׁים, ובקבוק נֵל מִם הַשְׂפָאָר רִיק**

♦. "يمكن لجهنم أنْ ترقد بين رموش عين امرأة جميلة" (٦٣)

**אפשר לגיה נום לשכב בין רישים עיני אשא יפה**

♦. عندما ترتدي الزوجة البنطلون، يغسل الزوج الأرض (٤٤٣)

**מתו האשא לובשת את הפלנסים באיש כובס את הרצפה**

♦. "شمعة أبي البنات تحترق طوال الليل". (١٦٦)

(١). التعریض لغة: هو أن تقول كلاماً لا تصرّح فيه بمرادك منه، لكنك قد تشير إليه إشارة خفية، ويمكنك أنْ تتهرب من هذه الإشارة إذا صرّت محاجأ.

**נִר אָבָא הַבְּנוֹת שׁוֹרֵף כָּל הַלִּילָה  
♦. "כלُّ إصبعٍ من أصابعها رِجلٌ". (٧٣)  
כָּל אֲצֹבָעַ מִהְאֲצֹבָעָות שֶׁלָּה רִגֵּל**

### النتيجة:

وبهذا يكون البحث قد استوفى الأساليب البينية التي تشَكّل الصورة الفنية، ويمكن القول في نهاية هذا البحث بأنَّه تمَّ التوصل إلى النتائج التالية:

- الأمثال كنر مشترك لدى الشعوب المختلفة بحضارتها، وثقافاتها وانتماها.
- للأمثال سمات مختلفة على المستوى الفني واللغوي، والناحية الشكلية (الصياغة).
- الصورة الفنية في الفنون الأدبية، ولا سيما الشعر، تتسم بالتدفق والقدرة على استيعاب المجال النفسي للشاعر (الكاتب) والمتلقي في آنٍ معاً. بينما تتحلّى الدفقة الشعرية في الأمثال كلوجة أو صورة فوتografية منفردة.
- على الرغم من عدم الاطلاع إلاً على فقرات صغيرة جداً من الأمثال العربية الموجودة في سفر الأمثال، إلاً أنه يمكن القول إنَّ الأمثال المنسوبة إلى النبي سليمان (عليه السلام) هي أقرب للحكمة والفلسفة. أمَّا الأمثال الشعبية المنسوبة للعبرانيين واليهود فهي أكثر حيويةً وتعطي فكرة عن سلوك حياتهم.
- تتسم الأمثال العربية المدرسة بالبساطة في تشكيل الصورة الفنية ولا سيما في الأمثال ذات ذات الروح الحكيمية.
- تساعدُ الصورةُ الفنيةُ المثلَ. إلى جانب إيجازه وقدرته على التعبير عن المعاناة أو الموضوع الذي يريده المستشهد بالمثل . على انتشاره وتداوله واستمراره.

### قائمة المصادر والمراجع:

ثبت الكتب المترجمة التي لم يرد ذكر لمؤلفيها:

١. التلمود (أصله وتسلسله وآدابه)، ترجمه عن العبرية وشرحه: شمعون يوسف مويال، قدم له: سهيل زكار، دمشق: دار التكوين للنشر والتوزيع، ٢٠٠٥ م.
٢. التوراة: كتابات ما بين العهدين، الجزء الأول، الكتب السينية مخطوطات قمران . البحر الميت. حقق بإشراف: أنديره دوبون . سومر، مارك فيلوننكم. ترجمة وتقديم: موسى ديب الخوري، الطبعة الأولى، دمشق: دار الطليعة الجديدة، ١٩٩٨ .

٣. (حفريّة نصيّة تاريخيّة أركيولوجيّا في الماضي المتخيل الافتراضي لليهود) الكتاب الأول، الطبعة الأولى، دمشق:

دار علاء الدين، ٢٠٠٥ م

**ثبت الكتب المترجمة التي ورد ذكر مؤلفيها:**

١. ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، الطبعة الأولى، بيروت: دار صادر، ١٩٩٠ م.
٢. إسماعيل صيفي، محمود، وآخرون، معجم الأمثال العربية، الطبعة الأولى، بيروت: نشر مكتبة لبنان، ١٩٩٢ م.
٣. ألتونجي، محمد، اللغة العربية وأدابها، الطبعة الأولى، بنغازي (ليبيا): جامعة بنغازي، ١٩٧٣ م، الطبعة الثانية، دمشق: دار الجيل للطباعة والنشر، ١٩٨٣ م.
٤. امراد، محمد مروان جميل، من روائع البيان العربي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الشرق للطباعة والنشر، ٢٠٠٥ م.
٥. توفيق، محمد صالح، اللغة العربية: تطبيقات في المنهج المقارن، القاهرة: نشر: دار الهانى، د.ت.
٦. الجندي، على، فن التشبيه: بлагة . أدب . نقد، نشر مكتبة نهضة مصر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٥٢ م.
٧. رابين، حاييم، مختصر تاريخ اللغة العربية، ترجمة: طالب القرishi، الطبعة الأولى، بغداد: نشر بيت الحكمة، ٢٠١٠ م.
٨. زلھایم، رودلف، الأمثال العربية القديمة، ترجمه عن الألمانية وحققه وعلق عليه ووضع فهارسه: رمضان عبد التواب، الطبعة الرابعة، بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٨ هـ / ١٩٨٧ م.
٩. شبير، مينيكية، النساء في أمثال الشعوب، ترجمة: مني إبراهيم، وهالة كمال، الطبعة الأولى، القاهرة: دار الشروق، ٢٠٠٨ م.
١٠. الصمادي، إسماعيل ناصر، نقد النص التوراتي المزيف بين إسرائيل الكنعانية وإسرائيل الصهيونية.
١١. صيفي، محمود إسماعيل، وآخرون، معجم الأمثال العربية، الطبعة الأولى، بيروت: نشر مكتبة لبنان، ١٩٩٢ م.
١٢. طه، جانة، الجمان في الأمثال ( دراسة تاريخية مقارنة)، الطبعة الأولى، دون ناشر، ١٩٩١ م.
١٣. عبد الجليل، صابر، وآخرون، المدخل إلى عربية العهد القديم، الطبعة الثانية، نشر دار الثقافة العربية، ٢٠٠١ م.
١٤. عتيق، عبد العزيز، علم البيان في البلاغة العربية، بيروت: دار النهضة العربية للطباعة والنشر، (د. ت).
١٥. فارس، فائز، اللغة العربية، الطبعة الأولى، عمان: دار البشير للنشر، وبيروت: مؤسسة الرسالة ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٧ م.
١٦. التزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، الطبعة الأولى، بيروت: دار الكتب العلمية، ٢٠٠٣ م.
١٧. كمال، ربحي، دروس اللغة العربية، الطبعة السابعة، دمشق: جامعة دمشق، كلية الآداب، ٦ / ٢٠٠٧ م.
١٨. ناصر، زاهي، أمثالنا العالمية: مدخل إلى دراسة الذهنية الشعبية، الطبعة الأولى، بيروت: دار الحداة للطباعة والنشر، ١٩٩٦ م.
١٩. هبو، أحمد ارحيم، المدخل إلى اللغة السريانية، اللاذقية: جامعة تشرين، منشورات كلية الآداب، ١٩٨٩ / ١٩٩٠ م.
٢٠. يعوت، غازي، علم أساليب البيان، دار الأصالة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٨٣ م.

## الدوريات

١. إبراهيم، عيسى، مفهوم الصورة وحدودها بين القدماء والمحدثين في شعر أعشى همدان، مجلة جامعة تشرين، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد ٣١، العدد ٣، ٢٠٠٩ م.
٢. شطي، أحمد وعلى المعاضدي، صور بلاغية من الأدب العربي الوسيط، مجلة جامعة الأنبار، كلية التربية للعلوم الإنسانية، العراق، العدد الرابع، السنة الثانية ٢٠١١ م، ص: ٣١٩-٣٤٢.
٣. المصري، عباس علي، **الصور البينية عند شعراً السجون في العصر العباسي**، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، الجامعة العربية الأمريكية، جنين، فلسطين، المجلد ٤، العدد ١، ٢٠٠٩ م، ص: ١٦٧-١٨٥.

## الرسائل الجامعية:

١. صادق، محمد مؤمن، **الصورة البينية في شعر خليل مطران**، رسالة ماجستير منشورة، السودان: جامعة أم درمان، ٢٠٠٨-٢٠٠٩ م.
٢. صغير، فاطمة، **أساليب البيان في الشعر النسواني القديم من الجاهلية إلى العصر العباسي**، رسالة دكتوراه منشورة، تلمسان (الجزائر): كلية الآداب، قسم اللغة العربية، جامعة أبي بكر بلقايد، ٢٠١٢-٢٠١٣ م.
٣. قباعلي، حميد، **الصورة البينية في المدحنة النبوية عند حسان بن ثابت**، رسالة ماجستير منشورة، قسنطينة (الجزائر): كلية الآداب، جامعة متوري، ٢٠٠٤-٢٠٠٣ م.

## ثُبَّت المراجع الأجنبية:

- אָבִן שׁוֹשֵׁן- אַבְרָהָם, (*מִילּוֹן חֶכְשָׁ*, الأجزاء ١، ٢، ٣، ٤), יְרוּשָׁלַיִם, ١٩٦٨.
  - תורת נביאים וכתובים מפorschים: שלמה זלמן אריאל. הוצאת עדי. תל-אביב תשכ"ה.
  - רוזן, א, אלף מלים, תל-אביב, ١٩٨٤.
- BROWEN, DRIVERS, BRIGGS: Hebrew and English Lexicon of the Old Testament, Oxford, 1962,p.605.
- GESENIUS (W.), Hebrew Grammatik, Leipzig,

## تصویرپردازی هنری در ضرب المثل‌های عبری

وحید صفیه\*

چکیده:

ضرب المثل از هنرهای ادبی محسوب می‌شود، لذا در جمع‌آوری و تفسیر و بیان منشأ آن کتاب‌های جداگانه‌ای نوشته شده است. ضرب المثل علی‌رغم ایجاز دارای حکمتی بلیغ یا تجربه انسانی پرکاربردی است. همچنین گاهی دارای آداب و قواعد رفتاری است. گویا که گویندگان ضرب المثل حکماهی بودند که رازهای زندگی را به دست گرفته‌اند و فهم عموم جامعه را در برگرفتند و خواسته نفس‌ها را استخراج کردند و در کنه آن فرو رفتند. علی‌رغم اینکه صور خیال در شعر روشن‌تر نمایان می‌شود، اما می‌توان ضرب المثل را نوع ادبی شمرد که زمینه گسترهای را برای بررسی‌ها، تحلیل‌ها و بیرون کشیدن صور خیالی که در شعر نیز ملاحظه می‌کنیم، فراهم می‌کند. از این جهت جستار ما برای بررسی و تحلیل تعدادی از ضرب المثل‌های عبری در یک بررسی تطبیقی سنتی از آرایه‌های بیانی (تشبیه، استعاره و کنایه) انجام شده است. ما به دنبال این هستیم که این تحقیق زمینه‌ای برای بررسی‌های وسیع‌تر و کاربردی‌تری باشد. نتیجه بررسی گویای این است که ضرب المثل‌های منسوب به حضرت سلیمان (علیه السلام) به حکمت و فلسفه نزدیک‌تر است، در حالی که ضرب المثل‌های منسوب به عبریان و یهود کاربردی‌تر است و نشان‌دهنده سبک زندگی آنهاست. همچنین ضرب المثل‌های عبری مورد بررسی به خصوص در ضرب المثل‌هایی که لحن پندامیز دارد، در شکل دادن صور خیال به ساده بودن متمایز است.

**کلیدواژه‌ها:** ادب عبری، ضرب المثل، تصاویر هنری، حکمت.

\* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشرین، سوریه، (نویسنده مسؤول) WahidSafeyeh@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۳۹۴/۰۸/۲۶ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۴/۱۱/۰۴ هش = ۲۰۱۶/۰۱/۲۴ م

## **Imagery in Hebrew Proverbs: A Selected Collection**

**Waheed Safeyeh**, Professor, Tishrin University, Syria.

### **Abstract**

Proverbs are considered a literary and artistic work. This is the reason major books were written about the process of collecting and explaining the origin of proverbs. Proverbs have eloquent designs and narrate highly applicable human experience. They sometimes teach manners and rules of behavior. It seems the originators of proverbs were wise men who knew about the secrets of life and appreciated the general understanding of people and could extract the gist of that understanding and reflect on it. Although poetry is a better outlet for imagination, proverbs can as a type of literary language which yield itself to analysis of the same images we can find in poems. In this study, we examine a number of Hebrew proverbs based on a comparative tradition which includes irony, simile, and metaphor. It is hoped that this study will usher in larger and more applied investigations. The result of this study indicate that the proverbs attributed to Solomon (PBUH) are closer to philosophy while the proverbs attributed to the Jews are more application-oriented and reflect their lifestyle. Moreover, Hebrew proverbs, particularly those which intends to counsel, characteristically include more accessible imagery.

**Keywords:** Hebrew literature, proverbs, imagery, philosophy.

## نسيج التكرار وأساليبه في ديوان "لا تسرقوا الشمس منا" للشاعر إبراهيم المقادمة (دراسة أسلوبية في البنية الإيقاعية والدلالية)

أمين نظري تريزي<sup>\*</sup> و محمد حاقاني أصفهاني<sup>\*\*</sup> و سيد فضل الله مير قادری<sup>\*\*\*</sup>

### الملخص

المقادمه من شعاء فلسطين. ظهر التكرار جلياً في شعره بحيث اعتبر سمة أسلوبية بارزة في نتاجه الشعري. هدف البحث هو الكشف عن أسلوب التكرار في ديوان الشاعر وعلاقته بالإيقاع والدلالة. فقد لفت التكرار أنظار الشعراء والنقاد من العصور الغابرة حتى الآن بسبب الدور الهام الذي يلعبه في الكشف عن جماليات الشعر وموسيقاه، وكذلك بسبب دوره الوظيفي والدلالي في الشعر، لذا فإن دراسة هذه التقنية في شعر المقادمة تعدّ ضرورية. حاولنا في هذا البحث أن نقوم من خلال دراسة هذا العنصر لدى الشاعر بتعريف المفاهيم الرئيسية لشعره المقاوم والمعثور على كيفية استخدام هذه التقنية في تعريف البنية الدلالية والإيقاعية وعلاقتها بأنواع البديع. المنهج المستخدم في هذا البحث هو المنهج التحليلي – التوصيفي كما وظفنا المنهج الإحصائي لاستخراج عدد الأصوات والكلمات والجمل المتكررة. وما توصل إليه البحث هو أن المقادمة وظّف تكرار أصوات الحاء والهمزة والكاف للتعبير عن صعوبة الموقف العاطفي الذي يمرّ به صوت اللام للتعبير عن الجهر والمعارضة كما أراد عن طريق المزاوجة بين النون والياء التعبير عن حالة الشجن التي تنتابه، وهذا النمط من التكرار درسه النقاد القدماء ضمن ما يعرف بالمعاضلة الكلامية وقد فعلوه عن التكرار. وقد رصد الشاعر في تكرار البداية صورة التضحية والأبطال بهدف الترغيب وفي تكرار النهاية صورة الرثاء بهدف إثارة مشاعر المتلقى، حيث يشكلان مظللة شعرية تهيمن على مناخ القصيدة وتحتويها، وقد هدف بتكراره ضمير "نحن" بتجسيد الجراح الجماعية وصورة الاتحاد الفلسطيني وبتكراره ضمير "أنت" بيان مدى علاقته بابنه الفقيد. وقد تميّز التكرار المركب عنده بعنصر الارتكاز والتمحور الذي يجعله مختلفاً عن التكرار البسيط، وقد استخدمه في تعريف المضامين الطوباوية، والانصهار في الوطن ودعم الانتفاضة.

**كلمات مفتاحية:** التكرار، البنية الإيقاعية، البنية الدلالية، إبراهيم المقادمة، لا تسرقوا الشمس منا.

\* - طالب دكتوراه في قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة أصفهان، أصفهان، إيران.

\*\* - أستاذ في قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة أصفهان، أصفهان، إيران (الكاتب المسؤول). m.khaqani@fgn.ui.ac.ir

\*\*\* - أستاذ في قسم اللغة العربية وأدابها بجامعة شيراز، شيراز، إيران.

## المقدمة

يعدّ التكرار في نظر الباحثين تقنية أسلوبية تحدث على مستوى النصّ. وقد استخدمها الشعراء وتمتّعوا بها ليغترون عن مشاعرهم، وقد يلحوذون إليها لتحقيق غرضٍ ما أو دلالة محدّدة. يتبيّن من خلال إمعان النظر في ظاهرة التكرار في النصوص الأدبية عامة والنصوص الشعرية خاصةً أنها لا تقوم على مجرد التكرار داخل النسيج الشعري فحسب، بل هي تركز المعنى أولاً ثم يلف النصّ نوعاً من الإيقاع العذب المنسجم مع المعنى المخيّم على النصّ الشعري. ولأهمية هذه التقنية الفعالة في سبك المعنى وحبك الفكرة وتغيير الإيقاع، اهتممت القصيدة العربية الحديثة بها بشكل عام وقصيدة المقاومة الفلسطينية بشكل خاص، لأنّها ساهمت كثيراً في تثبيت الإيقاع الداخلي وتوسيع الاتكاء عليه مرتكزاً صوتياً كما تجاوزت البعد الإيقاعي في التأثير، وتعودت إلى تشكيل البنية الدلالية للقصيدة من خلال النظم المختلفة المتباينة التي يمكن أن تأتي عليها هذه التقنية، وهذا ما هدف إليه المقادمة من حضور التكرار في ديوانه، إذ يلاحظ القارئ في شعره الاهتمام بهذه التقنية التي زادت قصائده ببلاغة وكشفت البنية الدلالية.

تسعى هذه المقالة إلى رصد أساليب التكرار في ديوان "لا تسربوا الشمس منّا" والموازنة بينها، إضافة إلى كشف علاقتها مع أنواع البديع اعتماداً على المنهج التحليلي – التوصيفي، كما وظفت المنهج الإحصائي لاستخراج عدد الأصوات والكلمات والجمل المتكررة لتبين دورها الدلالي والإيقاعي، إذن تجيء هذه الدراسة في ظاهرة التكرار لتلقي الضوء على أهميتها في بناء قصيدة المقادمة ومدى تأثيرها الدلالي وتأثير البنية الإيقاعية بها، ومن هنا تكمن أهمية الدراسة وجدوى تسلط الضوء على هذه التجربة الشعرية. فإن غض البصر عن دراسة هذه التقنية يُفقد قصيدة المقادمة العديد من الجمال والفن والروعة. فضلاً عن أنّ دراسة هذه التقنية في حقيقة الأمر دراسة لمحمل جوانب النصّ الشعري اللغوية، مما يعني أنّ هناك فائدة علمية ونقدية لهذه الدراسة. ومن منطلق تنصّب الدراسة على بعد اللغوي، إلى جانب اهتمامها بالبعد الفني والجمالي العام للنص.

تتكوّن الدراسة من مقدمة، تحدّثنا فيها عن التكرار ودوره في إثراء تجربة الشاعر الشعرية والشعرية وأهمية البحث وأهدافه ...، ثمّ رصدنا في صميم البحث تكرار الصوت في مساحة الأسطر الشعرية ودلاته، كما تحدّثنا عن تكرار الكلمة استهلاكيّاً، وختاميّاً، وتحاورياً، واشتقاقيّاً، ... إلخ، ثمّ عالجنا تكرار

الجملة أو العبارة في نصوص الشاعر، إلا أننا لم نعثر على شيء الكثير منه. وفي الأخير جاءت النتيجة التي توصلت إليها هذه الدراسة. أما الأسئلة التي تطرح في هذه المقالة، فهي:

- ما هي علاقة التكرار مع أنواع البديع في ديوان المقادمة؟

- ما هي الأغراض الرئيسة لأنماط التكرار في شعر المقادمة؟

- ما هي الميزات الرئيسة لتكرار الصوت، وتكرار الكلمة، والعبارة في شعره؟

الدراسات التي تناولت تجربة إبراهيم المقادمة الشعرية شخص منها بالذكر:

- مقالة عزت ملا إبراهيمي عنوانها "الثراء الفني لأسلوب الاستفهام في الشعر الفلسطيني المقاوم ديوان إبراهيم المقادمة أنموذجًا" سنة ١٤٣٧ هـ. ق. تناول الباحث في هذه المقالة دراسة أسلوب الاستفهام في شعر المقادمة وهدف إلى معرفة الأنماط المختلفة لكل أداة من أدوات الاستفهام وبيان السمات التحوية والبلاغية والفنية. تطرق الباحث إلى الدلالات التي يجلبها الاستفهام في الديوان ولم يقم بدراسة موضوع التكرار فيه.

- ومقالة علي أصغر روانشاد وآخرين عنوانها "بازتاب مقاومت در شعر ابراهيم المقادمة" ١٣٩١ ش. وقد قام الباحثون في هذه المقالة بدراسة أهم مضامين المقاومة مثل الوطن، الدين، العدُّ، الشهيد، و... إلخ.

- ومقالة محمد مصطفى كلاب المعونة بـ "البطولة في شعر الشهيد إبراهيم المقادمة" ٢٠١٢م، تناول الباحث بالدراسة والتحليل البطولة في شعر الشهيد "إبراهيم المقادمة"؛ للوقوف على تحليلاتها الفنية والموضوعية، ومقوماتها المادية والمعنوية، ومعرفة أنماطها، مع الكشف عن: أبعادها المعرفية، ومستوياتها النفسية، ووحدتها البنائية.

- مقالة ماجد النعامي المعونة بـ "توظيف التراث والشخصيات الجهادية والإسلامية في شعر إبراهيم المقادمة" ٢٠٠٧م، مستهدفة تناول توظيف التراث في شعر المقادمة بأبعاده المختلفة وبيان قدرته على التعبير عن رؤيته الفكرية والإنسانية.

لكن على الرغم من تنوع هذه الدراسات في شعر المقادمة إلا أنها تؤدي غایيات منفصلة ولكل منها منهجه الخاص، كما أنها لم تتطرق إلى تقنية التكرار في ديوانه، وعليه فإن دراستنا هذه التي تهدف إلى

رصد تقنية التكرار ودورها في الإيقاع والدلالة معاً في ديوان المقادمة والموازنة بينها وبين أنواع البديع تختلف عن تلك الدراسات السابقة.

### أنماط التكرار

التكرار يجيء على مستويات عديدة لا يمكن حصرها، لأنّها تتعلق بقدرات الشعراء المتواصلة على التجديد وجنوحهم إلى الابتكار والتجريب وهو ما يناسب طبيعة التجربة الشعرية ووحدتها. وقد قسم بعض النقاد الجدد -أمثال نازك الملائكة- التكرار إلى التكرار البسيط والتكرار المركب.

### التكرار البسيط ودلالاته

أما التكرار البسيط، فيختص بتكرار الصوت، وتكرار الكلمة المتمثلة في تكرار البداية وتكرار النهاية، وتكرار الجاورة، وتكرار الضمائر، والتكرار الاشتقافي، وأما التكرار المركب فيختص بتردد السياق (جملة، عبارة ...).<sup>١</sup> وقد اعتمدنا على هذا النوع من التقسيم في هذا البحث، اعتقاداً منا أنّ الاعتماد عليه يؤدي إلى انسجام بحثنا، حيث يقوم بتفرع التكرار بصورة منتظمة.

### تكرار الصوت

تكرار الصوت من أبسط أنواع التكرار، إلا أنه يولد في القصيدة نغماً موسيقياً خافتاً تتباين فيه الأصوات المكررة دون صخب، وقد يحصل بشكل تلقائي دونوعي من الشاعر، وقد يرتكز عليه فيكرر صوتاً بعينه ليؤكد على قصد من وراء القول. يعد تكرار الصوت جزءاً لا ينفصل عن شعر المقادمة ولا شك أنّ للأصوات المستعملة فاعلية قوية في أغراض كلامه، كما أنها قد لعبت دوراً فريداً في تأثير المخاطب بشعره. وحتى تكون دراستنا دقيقة وذات قيمة قمنا بحساب الأصوات في الجدول التالي:

النموذج	الأصوات	صفاتها	مخارجها	عدد تكرارها
الأول	الحاء	رخو، مهموس، منفتح	حلقي	٢١
الأول	الهمزة	شديد، مجهور	حنجرى	٣٠
الثاني	ياء المد	رخو، مجهور	حنجرى	٢٦

<sup>١</sup> - نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص ١٢٨.

٢٥	لثوي	شديد، محور، منفتح	النون	الثاني
٤١	لثوي	جانبي، متوسط، جهور	اللام	الثالث
٩	أقصى اللسان	شديد، مهموس، انفجاري	الكاف	الرابع

من نماذج تكرار الصوت اخترنا مقطعاً من قصيدة "أحمد"، حيث يقول المقدمة:

أبئكِ كم فَرِحْ فَرَحْتُ وَكُم فَرِحْ / مِنْذَ التَّمَثِّلُكُ قُبْلَتِي الْأُولَى / وَمِنْذَ رَفَعْتُ فِي أَذْنِكَ كَلِمَاتِ الْأَذَانِ / وَحِينَ سَكَبْتُ فِي الْأَذَانِ سِرَّكَ / كُنْتُ الْمُؤْمَلَ أَنْ تَكُونَ مُجَاهِدًا / يَايَهُ الْهَوَانِ / أَبئكِ كم فَرِحْ فَرَحْتُ وَأَنْتَ تَشَدُّو / لِلْمَرْةِ الْأُولَى بِفَاتِحَةِ الْكِتَابِ / وَكُم فَرِحْ وَأَنْتَ تَجْهِيُّ بِالْبُشَرِيِّ / تُشَقِّقُ بَيْنَ قُضَبَانِ الْعَذَابِ / إِنِّي الْأُولُّ يَا بَابَا / فَتَفَتَّحُ أَلْفَ بَابَا / مِنَ الْآمَالِ تَسْرَخُ / كُم فَرِحْ بِجُنَاحِيِّ / إِذْ تُمْسِكُ الْحَجَرَ الْمَقَدَّسَ / لِلْمَرْةِ الْأُولَى، لِتَرْمِيهِ مُوَاجِهَاً الْحَرَابَ / كُم حُزْنٌ وَكُم فَرِحْ بِجُنَاحِيِّ / إِذْ أَنْتَ تُخْبِرُنِي / بِأَنَّكَ قَدْ جُرِحْتَ وَسُوفَ تُخْرِجَ / إِنِّي نَذَرْتُكَ لِلْإِلَهِ مُجَاهِدًا / فَلَيَ النَّصِيبَ / أَنْتَ الذَّكِيُّ ... بِخَاطِرِي أَنِّي تَغَيَّبَ / أَنْتَ التَّقِيُّ ... بِخَاطِرِي أَنِّي تَغَيَّبَ / هَلْ يَقْدِرُ الْأَحْبَابُ أَنْ يَتَفَرَّقُوا / هَلْ يَقْدِرُ الْأَحْبَابُ أَنْ يَتَمَزَّقُوا؟!¹

يستغل الشاعر الفلسطيني القيمة الإيقاعية لصفات الحروف وارتباطها بالمعنى الشعري في قصيدة "أحمد". إن الإحصاء الذي قمنا به عن الأصوات سجل لنا حضوراً قوياً لصوت الحاء المهموسة الحلقة التي تكررت ٢١ مرة، فقد أنسد الشاعر هذه المرثية بعد شهادة ابنه أحمد، كان الألم يعصر المقدمة عصراً، وكان يتنفس بضيق وجهد كبير. لم يستطع رد القضاء الذي نزل عليه ولا تحمل المصيبة التي ضربته بعنف. لقد بقى الشاعر مصدوماً ومحزوناً فلم يجد من مت نفس إلا هذه الأبيات التي تكون ملادداً له ومت نفساً. هذا الوضع الخانق للنفس يناسب ويوافق النسبة الكبيرة في صوت الحاء المهموسة، لأننا «نحتاج للنطق بها إلى قدر أكبر من هواء الرئتين مما تتطلبه نظائرها المحمرة»². والحادي من الأصوات الحلقة أيضاً التي يصعب نطقها تكون مخرجها من الحلق ذاته³. فهذا الحضور الجلي لصوت الحاء الحلقة يوافق صعوبة الموقف العاطفي الذي يمرّ به الشاعر ويعزز الشعور بالاختناق والضيق النفسي.

¹ - إبراهيم المقدمة، لا تسرقوا الشمس، ص ٣٨.

² - إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، ص ٣٠.

³ - الطيب البكوش، التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، ص ٣٩.

ومن نماذج تكرار الصوت في المقطع السابق نلاحظ الظهور الكثيف لصوت الهمزة، حيث تكررت ٣٠ مرّة وهي «صوت وقفي اختنافي»<sup>١</sup> وترتبط في هذا المقطع بحالات اليأس والاختناق الذي كان الشاعر أسيراً له.

كما استخدم الشاعر نوعاً آخر من الإيقاع الذي يعتمد المزاوجة بين حرفين لخلق توافق نغمي متكرر، إذ يزاج المقدمة بين صوتي النون والياء في قوله:

هل أنساك؟ لأنسي فؤادي/ هل أبكيك؟ يشقيني البكاء/ هل أبكيك؟ يحرقني البكاء/ هل أنساك؟ يتتساني الهواء/ عبناً أحاؤل/ كبت هذا الشّوق، يُضئني حنيني/ عبناً أحاؤل/ مسّك هذا الطّيف، أسبح في شجوني/ طيف يمْرُّ بخاطري يقظاً/ فأهرب من سجنوني/ طيف يشدّ نياط قلبي/ ليس يغرب عندي عيوني/ طيف يَصْبِّ العزم ملء الروح/ يمتحنني يقيني/ عبناً أحاؤل كبت هذا الشّوق/ لا لن أحاؤل كبت هذا الشّوق/ يعطيوني صمودي/ لا ... لن أحاؤل كبت هذا الشّوق/ يمتحنني وجودي<sup>٢</sup>.

والنون قد تكررت ٢٥ مرّة وبعضاها موصول بحرف المدّ الياء مثل؛ «يشقيني، أنساني، يحرقني، يضئيني، حنيني، شجوني، سجنوني، عيوني، يقيني و...» صوت النون هو «صوت مجهر متوسط الشدة، ينبعث من الصّميم للتعبير عن الألم العميق (أنّ أنيناً) هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم والخشوع»<sup>٣</sup>، كما أنّ صوتها يحاكي في حال السكون صوت طنين النحل أو البعوضة هذا الطنين المتواصل دون توقف يسبب الشّعور بالتوتّر الشّديد لدرجة أنّ الإنسان قد يفقد أعصابه ويضطرب إذا فشل في القضاء على تلك البعوضة المزعجة التي تأبى الرحيل<sup>٤</sup>. هذا ما يوافق حالة الشاعر الذي سبب له العيش في وطن غير وطن، كذلك الاحتلال الذي استغرق زمناً طويلاً جعله متوتراً مضطرباً. عبر هذا الصوت المuron بالباء عن ذلك الأنين القوي المستمر الذي يعني الشاعر منه. صوت النون عند وصله بأصوات المدّ يحاكي صوت ذلك المريض العليل الذي أعياه المرض وجعله يعنّ أنيناً مستمراً ونحن نكاد نسمع ذلك

<sup>١</sup> - علي يونس، نظرة جديدة في الشعر العربي، ص ٢٤٠.

<sup>٢</sup> - إبراهيم المقدمة، لا تسرقوا الشمس، ص ٣٩ - ٤٠.

<sup>٣</sup> - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعاناتها، ص ١٦١.

<sup>٤</sup> - يوسف حسني عبدالجليل، التمثيل الصوتي للمعاني - دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي -، ص ٤٢.

الأنين عند توالي هذه التّونات الموصولة بأصوات المدّ، خاصة الموصولة منها بالياء "ني ني ني". وقد أُوجد صوت المدّ (الياء) بعد التّون إيقاعاً هادئاً رتيباً يمنح القاريء شعوراً بالراحة والاطمئنان فضلاً عن أنه يعبر عن الرّغبة الشديدة في الخروج من هذه الظروف المؤلّة، كما يعبر عن آهات الشّاعر وحالة الشجن الذي يحسّه، لأنّ أصوات المدّ تتناسب التّاؤه والصّياح «لاتساع مجرى النفس عند النطق بها»<sup>١</sup>.

وفيمما يتعلّق بتكرار الصوت فإنّنا نقدم النموذج الآتي لتكرار صوت اللام، يقول المقادمة في قصيدة

"في التّحقيق"، حيث وظّف صوت اللام ٩ مرات رواً و ٣٢ مرتّة في الحشو:

وقلبي نابض، هاتوا سلاسلكم / هاتوا بنادقكم، هاتوا قنابلكم / لن نستكين لبطشكم، هيهات، لن نرحل / وهات القيد، مزق معصمي الأجدل / وهات الغاز واحرق مقلتي الحرّة / وسدّ منافذ الأنفاس في رئتي / لن أوصل / وهدد كيّفما تهوى / وعدّب كيّفما تهوى / فدونك قلبي المقفل / هات الضرب، هات الركل، لا تبحل / وكلّ وسائل التعذيب جربها ولا تخجل / شرد أسرتي ما شئت / واهدم فوقها المنزل / فإنّ الموت أهون من قبول العار يا أرذل / وإنّ الآه للرحمٍ أطلقها / تخفّف وطأة الآلام تطفئ لذعة الخنضل<sup>٢</sup>.

اللام من الأصوات الجانبيّة ويتشكل عن طريق اتصال طرف اللسان باللثة، ويحدث حين يندفع الهواء من الرئتين فالحنجرة، حيث تختزل الأوتار الصوتية مروراً بالحلق والتجويف الفموي فيمرّ الهواء من أحد جانبي اللسان لحيلولة اتصال طرف اللسان باللثة وعدم سماحه بالمرور من وسط الفم<sup>٣</sup>. واللام صوت لثوي جانبي مجهر ومن الملاحظ أنّها حفقت نسبة حضور عاليّة، حيث وظّفها الشّاعر ودلّت كثرة ورودها في النموذج على الظهر والمعارضة والثورة عن الأوضاع المرزية التي يعيشها الشّاعر، فالشّاعر باستخدامه هذا الحرف المجهور القوي يريد أن يصرّح بأنّه مهما حلّ به وجرى له لا يستسلم، بل إنّ الموت أهون عنده من قبول العار. فإنّ هذا الحرف دالّ على الرفض المطلق والتحدي من قبل الشّاعر، ورغبتـه الجامحة في تحريك الهمم والذود عن الحمى. فنجد الشّاعر هنا حاضراً مع شعبـه بكلّ جوارحـه يساندـه ويعضـده بلسانـه.

<sup>١</sup> - حسن عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص ٩٦.

<sup>٢</sup> - إبراهيم المقادمة، لا تسروقاً الشّمس، ص ٨-٧.

<sup>٣</sup> - عبد القادر عبد الجليل، الأصوات اللغوية، ص ١٧٤.

ومن نماذج تكرار الصوت هي تكرار صوت الكاف وهو صوت مهموس انفجاري وفي أكثر قصائد الشاعر يدلّ على الضعف واليأس والحزن، فمن أمثلة تكراره ظهوره في قصيدة "على الشبك"، حيث تناطبه ابنته "فاطمة" التي جاءت لزيارتة خلف قضبان الزنزانة بإيقاع حزين:

على الشبك أواجه صوتها الرنان/ يهتف صائحاً يا أبيني/ فيعزف أعزب الألحان/ وتقفز كالعصفورة  
الخطّت على شرك/ على الشبك/ مدت أصابعها والقلب يرتجف/ لكي تمسّ أصابعى والدموع يندرف/  
فتتصبح يا أبيني/ صبراً، يهون الأذى إن يشرف الهدف/ نبدأ درب ثورتنا ونعتصف/ قواعد الظلم والطغيان  
والستفك/ على الشبك/ كانت تلامس روحها روحى/ فلتتحما على وشك<sup>١</sup>.

ومن الملاحظ أنّ حضور صوت "الكاف" روياً في معظم الأسطر الشعرية مقترب بحركة الكسر في حركة الروي وفي الحشو، «ولعل الصوت المنخفض المكسور يدلّ على الانهيار والحزن والحرقة»<sup>٢</sup>، حيث جسد هذا النوع من الإيقاع إحساس الشاعر بالحزن العميق والاستسلام من شدة ما يعنيه وهو محبوس في وطنه بلا وطن. فيرتبط صوت الكاف المقترب بحركة الكسر بدلالة الانهيار والألم كما توحى مفردات مثل: (على شرك، على الشبك، الستفك) بهذه الدلالة.

وما يمكن استخلاصه من كلّ ذلك الحضور الكثيف لهذه الأصوات هو أنّ أصوات الهمس والأصوات الرخوة توافق غالباً المشاعر الرقيقة والمعاني الرومانسية الصالحة للمناجاة الغرامية، حيث «هذه الأخيرة التي تتطلب شيئاً من الستر والخفاء الذي هو من صفات الصوت المهموس»<sup>٣</sup>. والأصوات الجهورة الشديدة توافق المعاني الواضحة والقوية كالمقاومة والثورة.

درس النقاد القدماء أنواع البديع كلاً على حدة، بحسب المعنى الذي تدلّ عليه واستشهدوا عليها بالشواهد الدالة، وبما أنّ التكرار أحد هذه الأنواع يفقد درسه النقاد بشكل منفصل عن هذه الأنواع، وهذا يدلّ على استقلالية كلّ مصطلح من هذه المصطلحات واختلافه عن الآخر من، حيث الشكل والمعنى، وهذا الكلام لا ينفي وجود علاقة ما تربط هذه المصطلحات بعضها، فالنقد القدماء حينما عرّفوا التكرار بأنه إعادة اللفظ مرة أو أكثر في اللفظ والمعنى فإنّم بذلك قد فتحوا المجال أمام هذه البنية

<sup>١</sup> - إبراهيم المقادمة، ديوان لا تسرقوا الشمس، ص ٤-٣.

<sup>٢</sup> - أماني داود سليمان، الأسلوبية والصوفية، ص ٧٧.

<sup>٣</sup> - أحمد حسانی، مباحث في اللسانیات، ص ٨٤.

للاتصال بأنواع البديع الأخرى، فكثيراً ما نلاحظ ورود بنية التكرار في الشواهد المستشهد بها على بعض أنواع البديع، وليس كذلك فحسب بل إننا نرى عدداً من النقاد يربط هذه الأنواع بالتكرار وينسب بعض أقسامها إلى التكرار كقولهم: "التصريح المكرر"، أما في العصر الحديث وبعد أن اتسع مفهوم التكرار ليشمل تكرار الصيغ وتكرار أزمنة الأفعال وتكرار أوزان البنية، فإن العلاقة بين التكرار وأنواع البديع اتسعت وأصبحت أكثر شمولية، على العكس من العلاقة الضيقة التي كانت تربطها في العصر القديم والمتمثلة فقط بتكرار اللفظ نفسه في اللفظ والمعنى، وكثيراً ما نلاحظ في الدراسات الحديثة أنَّ النقاد المحدثين راحوا ينهلون من أنواع البديع ما يوافق مفهوم التكرار عندهم وأدخلوها ضمن باب التكرار ولم يفصلوها عنه. إنَّ النقاد القدماء لم يعدوا تكرار حروف المباني من باب التكرار، رغم تكرر الحرف الواحد أكثر من مرة، وإنما جعلوه من باب المعاضة الكلامية، وهي من مصطلحات بد菊花 وفي الاصطلاح تعني مداخلة الشيء في الشيء<sup>١</sup>، على العكس من النقاد المحدثين الذين عدُوا تكرار الحروف سواء أكانت حروف مباني أو معاني من باب التكرار، فالحرف المكرر عند المحدثين يكشف عن مدلولات إيحائية ونفسية تساعد في عملية تحليل النص الأدبي.

### تكرار الكلمة

تكرار الكلمة من أسهل أنواع التكرار وأبسطها إذا تم استخدامها في موضعه، فالكلمة المكررة يجب أن لا تكون ملء الفراغ في الوزن، وإنما لغاية دلالية يسهم الإيقاع في إنتاجها، لأنَّ الشاعر بتكرار بعض الكلمات يعيد صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكشف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى. لعلَّ من يطالع شعر المقادمة يلاحظ الكثير من الظواهر الأسلوبية ومنها ظاهرة تكرار الكلمة مع أنواعها التي يأتي بها الشاعر لغرض التأكيد والتنبيه وجلب انتباه القاريء وما شابه. أنواع التكرار اللغطي في شعر المقادمة هي تكرار البداية، وتكرار النهاية، وتكرار المحاورة، وتكرار الضمائر، والتكرار الاستيفافي.

### تكرار البداية (التكرار الاستهلاكي)

تكرار البداية أو التكرار الاستهلاكي عبارة عن تكرار الكلمة في بداية الأسطر الشعرية، حيث يكون بشكل متواصل أو غير متواصل بهدف تبيين الدلالات المعينة في السياق. «يستهدف التكرار الاستهلاكي

<sup>١</sup> - ابن رشيق القمياني، العمدة، ج ٢، ص ٢٦٤.

في المقام الأول الضغط على حالة لغوية واحدة، توكيدها عدة مرات بصيغ متباينة ومختلفة من أجل الوصول إلى وضع شعرى معين قائم على مستويين رئيسيين: إيقاعي ودلالي»<sup>١</sup>.

ومن أمثلة تكرار البداية هو تكرار اسم "عياش" شهيد فلسطيني الذي تكرر في المقطع الآتى سبع مرات وفي مستهل القصيدة أكثر من عشرين مرة، ذلك أنه هو اللفظة المحورية التي قامت كل القصيدة تخليداً له ولتضحياته، إضافة إلى أن هذه اللفظة قد أضفت على هذا المقطع، لا بل على كل القصيدة، نغماً موسيقياً تناغم مع بدايات الأبيات:

عياشُ أنت التورُ في دنيا تَسْرِبَلِتِ الضَّبَاب / عياشُ أنت الْلَّيْثُ في زَمَنِ تَسَوَّدَتِ الكلاب / عياشُ لا تَرْخَلْ و تَرَكْ خُلْمَنَا نَهَشَ الذَّئَاب / عياشُ أنت الحَقُّ أنت بِرْغِمِ كُونِكَ في التَّرَاب / عياشُ أنت الرَّمَزُ حَقًا حِينَ تَعَرِّضُ الصَّعَاب / عياشُ لا تَرْخَلْ فَجُولَدْ شَتِين يَتَنَظَّرُ الجَوَاب / عياشُ لا تَرْخَلْ فَجُولَتُنَا غَدًا وَذَنَا الحِسَاب<sup>٢</sup>.

إن تكرار لفظة "عياش" شكل مرتكزاً أساسياً لجميع أبيات الشعر، وبؤرة لمعانيها فلا يكاد يخلو مقطع من مقاطع القصيدة من هذا الاسم الذي كان ملهمأً للشاعر في إبداعه الشعري. فلقد أكثر المقادمة في استخدام هذه اللفظة لدرجة أنها نكاد نرى العياش الشهيد واقفاً أمامه. لقد أحبت الشاعر عياش وعشقه بجنون ويتلذذذ بذكر اسم صديقه الشهيد الذي تركه يتختبط في ركام هائل من الذكرى والحنين ولا يمل من ذكره أبداً فهذا ما يوافق المثل الشهير: «من أحبت شيئاً أكثر من ذكره». فلهذا لا يريد أن يخلو مقطع من مقاطع القصيدة من ذكر لاسمه الخالد. فالمقادمة في هذه القصيدة يики أملأ على فراق عياش ويرتجي عودته ولا يصدق رحلته إلى الآخرة. وبإمكاننا أن نقول إن الشاعر أيضاً يريد أن يتجسد المجاهدين والشهداء الفلسطينيين في قالب عياش، وبينما عن عظمة المجاهدين مادياً ومعنىواً من خلال وصف العياش بمعظم الميزات الإيجابية مثل رمز الحق، والنور في الهدایة، واللیث في الشجاعة والإقدام.

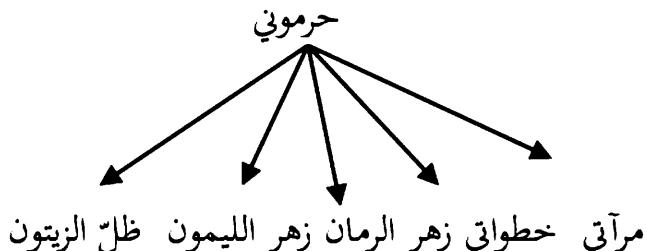
<sup>١</sup> - محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، ص ١٨٦.

<sup>٢</sup> - إبراهيم المقادمة، لا تسرقوا الشمس، ص ٤٧.

ومن أمثلة تكرار البداية هو تكرار فعل «حرموني» الذي تكرر ست مرات في القصيدة التالية فضلاً عن أن هذا التكرار قد خلق نغمةً موسيقيةً حزيناً في أجواء القصيدة بأسراها، حيث يتناغم مع المعنى المسيطر على الأبيات:

حرموني مرأي .. / حرموني خطوati / لأعَزَّ مَكَانٍ في الدّنِيَا عَنْدِي / حرموني زَهْرَ الرِّمَانِ / وأغصانَ النَّعناعِ / حرموني زَهْرَ الْلَّيْمُونِ / وأنفاسَ الوردِ / حرموني آه .. / ظلَّ الزَّيْتُونِ وضوءَ الْفَجَرِ / حرموني أغلى ما عندي<sup>١</sup>.

يمكن لنا أن نلحظ بوضوح أن تردید فعل «حرموني» إنما يخدم الفكرة المركزية للنص الشعري. جاء هذا التكرار بهدف التأكيد وإعطاء الأهمية لكل ما ذكره الشاعر. يعبر الشاعر بتكرار هذا الفعل عن التحسّر والألم الشديد حين يفتقد أغلى ما عنده. فقد جاء استخدام هذا التردد للتعبير عن أقصى حالة الأسى والانكسار لدى شاعر حرمه العدو الصهيوني من العيش في ظلّ الزيتون والتّمتع بجماله. فهو يجسد جيداً معاناته الفردية واندحار الهوية الفلسطينية وانعدام الحضارة الإنسانية من قبل قوى الاستبداد من خلال تكرار فعل "حرموني" مع متعلقاته، فهو يصف نفسها منكسرة مقيدة بأغلال التسلیم مردداً الفعل الذي ينمّ عن قمة حزنه والحالة النفسية المتأزمة لديه. فيخرج التكرار الشعري هنا إلى وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد وتحقيق التناسق الإيقاعي فالتكرار السادس للفعل (حرموني) يسيطر على مقدمة الأسطر، ليشكل مظلة شعرية تحيمن على مناخ القصيدة وتحتويها، كما يمكن ملاحظته من خلال هذه الترسيمة:



وبذلك فإنّها تحقق توافقاً وانسجاماً تامين بين الإيقاع الصوتي المتولد عن تكرار الأصوات في الفعل المتكرر (حرموني)، وبين توزيع ذلك على أعمدة المظلة الشعرية بصرياً، مما يؤسس نطاً من التناسق

الإيقاعي المتولد بفعل تكرار البداية. من هذا المنطلق، فإنّ تكرار البداية في شعر المقادمة يستهدف أيضاً الإحاطة بوضع شعري معين، ومنحه سمة دلالية واقعية محددة ليس من خلال التكرار ذاته، بل ومن خلال ظلاله ومتعلقاته اللغوية والدلالية كذلك.

### تكرار النهاية (التكرار الختامي)

تكرار النهاية عبارة عن تكرار الكلمة بشكل متواصل أو غير متواصل في نهاية الأسطر الشعرية. ومن نماذج تكرار النهاية هي تكرار لفظة "أحمد" في قصيدة "أحمد". كان المقادمة منهمكاً في رثاء ولده، حيث جعل هذه اللفظة مرتكزاً أساسياً في القصيدة بأسراها، لقد كان موت فلذة كبده الأثر البالغ في نفسه، فرثاه الشاعر رثاء حزيناً، وقصيدته هذه مجوبة بالدموع:

أطارقُ هذا أنت وحدك / جئت وحدك؟ أين أحمد؟ أين أحمد؟ طارقُ هيجت قلبي / أتلعبُ بعد اليوم  
من دونِ أحمد؟ / أتأكلُ من دونِ أحمد؟ / أتشربُ من دونِ أحمد؟<sup>١</sup>

فقد كان اسم أحمد أكثر حضوراً في هذه القصيدة، فحاول المقادمة أن يجعل هذا التكرار أداة جمالية تخدم الموضوع الشعري، حيث تكشف عن التأكيد على حالة الأسى الذي لا يفارقه أبداً. فتكرار كلمة "أحمد" أربع مرات في نهاية الأبيات جاء ليعبر عن استمرارية الحالة النفسية المتأزمة لدى الشاعر، وليؤكّد على مشاعر الألم والأسى عن ضياع ابنه. ويامكاننا أن نقول إنه يكرر هذه اللفظة ليوحى للقاريء عن مصيبة عظيمة ابتلي بها في فقد ابنه، والمقصود بهذا التكرار أيضاً الإشادة بقيمة أحمد عنده، فالشاعر هنا لا يتضرر جواباً لهذه التساؤلات في جانب هذا التكرار لإثارة انتباه القاريء والإشعار بقيمة ابنه وعظمة دور أبناء فلسطين في صنع مستقبل بلدتهم.

يؤدي تكرار النهاية دوراً شعرياً مقارباً لتكرار البداية في شعر المقادمة، من، حيث المدى التأثيري الذي يتركه في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى نتجياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة. إنّ هذا النمط من التكرار أقل حضوراً من نظيره الاستهلاكي في ديوان المقادمة. يمكن أن نسمّي هذا النوع من التكرار تصريعاً مكرراً وهو أن يكون في البيت بلفظة واحدة قافية، وهذا النوع من أنواع التصرير يعدّ من باب التكرار، فمن هنا يتضح لنا السبب الذي جعل النقاد القدماء

يعدلون عن ضمّ أنواع البديع ذات الصّلة بالبنية التكرارية إلى التكرار، ففي هذه الأنواع أقسام لا يمكن أن تتصل بالتكرار، وأقسام أخرى ضمن هذه الأنواع يمكن أن ترتبط بالتكرار، على خلاف من النقاد المحدثين الذين جعلوا التكرار مطلقاً يأخذ من أنواع البديع ما وافق بنية التكرار دون أن يرد إلى أصله، أكان تصريعاً أم معاوضة أم ترصيراً.. إلخ.

### تكرار المجاورة

يقوم هذا النوع من التكرار على أساس التجاور بين لفظتين متتابعتين، تظهر لنا الكلمات المجاورة في قصيدة "أحمد"، حيث ينادي المقادمة أمّ أحمد قائلاً:

يا أمّ أَحْمَدِ ... إِنَّهُ عُرْسٌ لِأَحْمَدٍ / فَتَجَلَّدِي وَتَصَبَّرِي الصَّبَرَ الْجَمِيلَ / وَإِلَى الصَّلَاةِ ... إِلَى الصَّلَاةِ<sup>١</sup>.

قصد المقادمة إلى تكرار المجاورة في كلمة "إلى الصلاة" لتعزيز فكرته الدينية وانتباه المتلقّي وإيقاظ ضمائرهم في هذه المسيرة استناداً إلى الآية الكريمة ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اسْتَعِنُوا بِالصَّبَرِ وَالصَّلَاةِ إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ﴾ (البقرة: ١٥٣). فهو يهدف بهذا التكرار الضغط على المتلقّي ودفعه للقناعة بأن الاستعانة بالصبر والصلوة هي منجاة رئيسة للخروج عن المحنّة والقضاء على الاضطهاد، كما أنّ هذا التكرار عبر عن حالة الشاعر النفسية، إنّ الأسماء المحورة المتكررة (إلى الصلاة) تقدم شكلاً إيقاعياً يقوم على التلاحم الصوتي المنبعث من صوت التاء المدورة المسقوقة بصوت الألف الممدود وهي تفرض موسيقى بطئاً. وهذا الإيقاع البطيء يتلائمه مع دلالة التصبر والتجلّد موحيّة طول الزّمن والاستغراق، لذلك «لا يجوز أن ينظر إلى التكرار على أنه تكرار ألفاظ بصورة مبعثرة غير متصلة بالمعنى، أو بالجو العام للنص الشعريّ، بل ينبغي له أن ينظر إليه على أنه وثيق الصلة بالمعنى العام»<sup>٢</sup>.

وأمّا في قوله:

<sup>١</sup> - المصدر السابق، ص ٣٥.

<sup>٢</sup> - موسى رباعية، التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية، ص ١٥.

هاتِ الضربَ، هاتِ الرُّكلَ، لاتَّبَخِلَ / وكلُّ وسائلِ التعذيبِ جَرَبَها، ولا تَخْجَلَ / وشَرَدَ أسرَتِي ما شِئتَ /  
واهِدِمَ فوقَهَا المَنْزِلَ / وعَذَّبَ صَبَبَتِي، هيهاتِ أهِنَّ<sup>١</sup>، فقد خلق تكرار المحاورة في فعل "هات" تحدياً صارخاً  
للعدو المحتل، الشاعر يكرر هذا الفعل بغرض الإيحاء للمتلقي عن أن الشعب الفلسطيني مهما قيدوا  
وعذبو وسجنو فـإِنَّمَّا لَنْ يَسْتَكِينُونَا وَلَنْ يَرْحُلُوْنَا مِنْ وَطْنِهِمْ، بل يقاومون العدو وسيوقفون تقدّم المحتل على  
عتبة جهادهم. فترديد هذا الفعل خلق إيقاعاً عالياً حاداً توافق مع المعنى المسيطر على المقطع، فضلاً عن  
الاشعاع اللحمي المنبعث من الأفعال المتحدية «شَرَدَ، واهِدِمَ، وعَذَّبَ». ومن ثُمَّ، فإنَّ تكرار المحاورة يدلّ  
على المقاومة والاتحاد معاً في شعر المقادمة، إذ استخدمه ببراعة في أشعاره، حيث لا يملّ المتلقي من  
قراءته.

إنَّ هذا النمط من التكرار أقلَّ حضوراً بالنسبة إلى تكرار البداية والنهاية في ديوان المقادمة، هذا النوع  
من التكرار في قصائده لا يستلزم بناء شكلياً على شيء من التعقيد حتى يفضي إلى نتائج شعرية مهمّة  
في تطور الإيقاع وتعزيز طاقات القصيدة الموسيقية والدلالية، يحمل هذا التكرار قدرة أقلَّ في البنية  
الإيقاعية والدلالية من النمطين البداية والنهاية، حيث إنَّهما يشكلان مظللة شعرية تهيمن على مناخ  
القصيدة بأسرها أو المقطع كله، لكنَّ المحاورة ينحصر دورها في سطر واحد إيقاعياً كان أو دلائياً، فلا  
يتوفّر هذا التكرار على قدر مهمٍّ من الانسجام والاتساق والموائمة في هاتين الناحيتين على القصيدة  
بأسرها.

إنَّ هذا النمط من التكرار يعدَّ ضرباً من ضروب البديع يسمى بـ"المجاورة" وهي تعني تردد لفظتين في  
البيت ووقوع كلَّ واحدة منهما بجانب الأخرى، أو قريباً منها من غير أن تكون إحداهما لغوياً لا يحتاج  
إليه<sup>٢</sup>. أما شعر الحداثة فقد اختلف تعامله مع هذه البنية عمّا كانت عليه في السابق من حيث توسيعة  
الدائرة التعبيرية التي يزرع فيها، ومن حيث توظيفها لإنتاج دلالات جديدة توافق مع طبيعة عصرهم من  
ناحية، وتتوافق مع طبيعة شعر الحداثة من ناحية أخرى<sup>٣</sup>. ولعلَّ أهمَّ النتائج الناجحة عن هذه البنية في شعر

<sup>١</sup> - إبراهيم المقادمة، لا تسرقوا الشّمس، ص ٧.

<sup>٢</sup> - أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص ٤٦٦.

<sup>٣</sup> - محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص ٤١٦.

الحداثة ظهرت ما يعرف بالامتداد الدلالي للمعاني، مثاله ما جاء في النموذج السابق، فبنية التجاور في المثال السابق حّققت اتساعاً تحديدياً للعدو الغاشم تمثّل ذلك في قوله "هاتوا سلاسلكم"، "هاتوا بنادقكم"، "هاتوا قنابلكم"، واللاحظ أنّ تعامل شعراء الحداثة مع بنية التجاور أسهם بشكل كبير في إنتاج الدلالة وتوسيع نطاق المعاني.

### تكرار الضمائر

إنّ تكرار الضمائر يلعب دوراً هاماً في الجانب الأسلوبي والدلالي في ديوان المقادمة فقد استخدمه على نطاق واسع، وبأشكال أكثر تنوعاً ودلالات أغزر وأعمق، حيث تحول إلى ميزة أسلوبية بارزة في شعره. يكرّر الشاعر ضمير المتكلّم للجماعة "نا" اثني عشرة مرّةً والضمير المستتر "نحن" مرّتين في قصيدة "عام دراسي جديد":

كم حَلْمنَا، أَنْ تَرَانَا دُونَ قُضبَانِ الْحَدِيدِ / بِرَغْمِ الْقَيْدِ، وَالْفَقْدِ كَبِرَنَا / وَحَلْمَنَا مِثْلَ كُلِّ النَّاسِ / أَنْ تَلْئِمَنَا / وَحَلْمَنَا أَنْ تَصْبِبَ النُّورَ صَبَّاً فِي رُؤَانَا / وَتَشْيِعَ الدَّفَةَ فِينَا / نَظَرَةَ الْحُبِّ الْوَدُودِ / فِي سَبِيلِ اللَّهِ لِلإِسْلَامِ  
سِرَنَا / نَنْصُرُ الإِسْلَامَ لَا نَخْشِي الْعَبِيدِ / قَدْ كَبِرَنَا وَتَعَلَّمَنَا الصَّلَاةَ / وَحَفِظَنَا بَعْضَ آيَاتِ الْكِتَابِ<sup>١</sup>.

يتلکّض ضمير المتكلّم للجماعة امتيازاً مميزاً في اللغة الشعرية حسب ما تقول بمعنى العيد: «يقرب التعبير من النطق ويomes إلى مباشرته، وإن كان يلحاً في الصياغة إلى ما يجعله مبشرأ»<sup>٢</sup>. فالشاعر من خلال استخدام هذا الضمير المتصل بفعل "حلمنا" في بداية المقطع يريد أن يكشف عن المعاناة التي يعيشها الشعب الفلسطيني ويستولي على قلوب الملتفين حتى يشعروا كأنّهم يعيشون في هذه الظروف الخانقة. فيبيّن لنا أن المقادمة قد جلأ إلى هذا الضمير ليؤكد على أنّ هذه الجراح المؤلمة في جسد الشعب وروحه هي جراح جماعية، وهذه المعاناة جماعية تخصّ الشعب بأسره ولا تقتصر على فرد معين. وتكرار "حلمنا" يدل على أنّ آلام الشعب الفلسطيني وتشريدّهم لا تنتهي إلى نتائج مرضية، كما تردّد هذا الفعل يكشف عن غزارة الحالة النفسية المتأزمة عند الشاعر. نلحظ أنه اعتمد على تكرار هذا الضمير في أفعال "سرنا"، و"نصر"، و"لا نخشى" في نهاية المقطع بغرض التأكيد والتنبيه وجلب فكر القاريء بأنه دعم ولا يزال

<sup>١</sup> - إبراهيم المقادمة، لا تسروقاً الشّمس، ص ١١.

<sup>٢</sup> - بمعنى العيد، في القول الشعري، ص ١٤.

يدعم الثورة والمقاومة جنباً إلى جنب مواطنه حتى يرفعوا علم فلسطين ويقضوا على الظلم والاضطهاد. من هذا المنطلق، «إن التكرار اللفظي في النص الشعري يرتبط ارتباطاًوثيقاً ببعد نفسية في وجдан الشاعر فهو إلى جانب احتضان الموسيقى الداخلية الخفية له يمتلك إلحاحاً ينبع ضياؤه من اللاشعور المختزن في أعماق الشاعر»<sup>١</sup>.

يلجأ الشاعر إلى توظيف ضمير المخاطب «أنت» وضمير الخطاب المتجسد في «الكاف» في قصيدة أحمد، ومن خلاله يخاطب ابنه الفقيد الذي مرّ بذكراه داعياً لزيارتة مرة أخرى حتى في الحلم والرؤيا:

أنت الذّكي... بخاطري أتّيَ تَغِيب / أنت التّقِي ... بخاطري أتّيَ تَغِيب / هل أنساك؟ لأنّي فُؤادي / هل أبكِيك؟ يشقيني البُكاء / هل أبكِيك؟ يحرّقني البُكاء / هل أنساك؟ ينساني الهواء<sup>٢</sup>.

«المقطع الشعري متعرّب بالأسى لفقدان ابنه، حيث غدر البحر به وغيابه عن الوجود رغم ما كان يبادله الشّاعر من العشق وهنا نلمح غزارة الوجdan والعاطفة عنده من خلال تردّيد ضمير الإشارة للمخاطب «أنت» الذي يكشف عمق التصاقه بابنه في وصف يعقبه نغمة مكرورة حزينة يستبعد غيابه عن ذاكرته موقفاً بحتمية اللقاء بين الأحبّة»<sup>٣</sup>. فيؤثّر هذا الضمير تأثيراً كثيراً على المتلقّي، حيث يجعله يشارك عواطف الشّاعر، إضافة إلى أنه أكسب القصيدة نغماً إيقاعياً حزيناً مرتبطاً بالمعنى العام للقصيدة.

### التكرار الاستفادي

يعتبر الاستفادي من الآليات التي حضرت باهتمام كبير في الشعر العربي القديم، ويعتبر كذلك من الظواهر اللغوية اللافتة للنظر في بنية الخطاب الشعري المعاصر. قبل الخوض في هذا العنصر، يجدر بنا الإشارة إلى أننا سترصد في هذا الموضع من البحث تكرار المادة الواحدة باختلاف صيغها في مساحة الأسطر الشعرية.

من نماذج التكرار الاستفادي في قصيدة «أحمد»:

<sup>١</sup> - كمال أحمد غنيم و جواد إسماعيل المهيّم، جماليات الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر، ص ٦١.

<sup>٢</sup> - إبراهيم المقادمة، لا تسرقوا الشّمس، ص ٣٩.

<sup>٣</sup> - عزّت ملا إبراهيمي، الثراء الفتّي لأسلوب الاستفهام في الشعر الفلسطيني المقاوم ديوان إبراهيم المقادمة نموذجاً، ص ١٣٤.

حبيبي أهذا أنت؟ تحرقُ الصُّور / حبيبي أهذا أنت؟ يخذلني العَزاءُ / تصعقه، تُمْزِّق ما تبقي / فيه، يحرقُ القمر، / حبيبي / هل أنساك؟ لأنسي فوادي / هل أبكيك؟ يشقيني البُكاءُ / هل أبكيك؟ يحرقني البُكاءُ<sup>١</sup>. يكرر الشاعر "تحرق" وما يشتق منها (تحرق، يحرقني) في الأسطر السابقة ثلاث مرات، و"أبكيك" من مادة بكى أربع مرات وكلها ألفاظ شحنت من وجدهانه لتدل على حزنه العميق في فقدان ابنه. فاشتق من مادة حرق «ليبرز مدى لوعته وحزنه على فراق ابنه أحمد»<sup>٢</sup>.

ومن أمثلة التكرار الاشتقاقي قول المقادمة فيما يلي:

إني لأَحْلُمُ بِالْحَيَاةِ الْكَرِيمَةِ / خَلُوًّا مِنَ الْآلامِ وَالصَّدَمَاتِ وَالْهَمِّ / عَيْشاً كَبَاقِي النَّاسِ فِي أُوْطَانِهِمْ .. / سُعْدَاءً لَا يَشْكُونَ مِنْ بُؤْسٍ وَمِنْ ظَلَمٍ وَأَرَاكَ فِي حُلْمِي .. / حَرَّاً كَكَلَّ مُوَاطِنَ الدُّنْيَا .. سَعِيدٌ<sup>٣</sup>. تكرار (أَحْلُم، حُلْمِي)، وكذلك (سعاد، سعيد)، (أُوطَان، مواطن) يعود في كلا الموضعين إلى جذر واحد. إن هناك علاقة بين مجموع هذه المفردات المكررة الجذر، وهي أن عيشاً سعيداً حالياً من الآلام ليس سوى مجرد حلم ضائع في أحضان الوطن المسلوب. إضافة إلى ذلك ترديد صيغة (حلمي وأَحْلُم) يكشف عن غزارة الحالة النفسية المتأزمة عند الشاعر كما ترديد (أُوطَان، مواطن) يعبر عن تمسكه بالهوية الفلسطينية المسلوبة التي تجسست في إطار الوطن.

بما أن التكرار الاشتقاقي لا يمثل خارطة شعرية للقصيدة، فدوره الدلالي والإيقاعي خفي بالنسبة إلى الأنماط الأخرى، ولا يتمتع بansiatic حرکية إيقاعية واضحة في القصيدة بأسرها ولا ينطوي على غاية في التنظيم والدقة.

يمكن أن نعد هذا النمط من التكرار نوعاً من رد العجز على الصدور وله أشكال متعددة تتحدد بحسب البعد المكاني بين اللفظتين المتكررتين، ومنه ما يكون في حشو الكلام، والتكرار الاشتقاقي يتعلق بهذا النوع. على سبيل المثال فيتوضع من قارئ النموذج السابق أن يتadar إلى ذهنه عن طريق التوقع بأن القافية (سعيد) يجب أن يكون لها علاقة بما قبلها أي بكلمة "سعاد" لذلك فقد قام الشاعر في هذا البيت

<sup>١</sup> - المقادمة، لا تسرقو الشّمس، ٣٨ - ٣٩.

<sup>٢</sup> - أحمد محمد علوان وآخرون، مقاربات نقدية في شعر إبراهيم المقادمة، ص ١٨.

<sup>٣</sup> - إبراهيم المقادمة، لا تسرقو الشّمس، ص ٤٧.

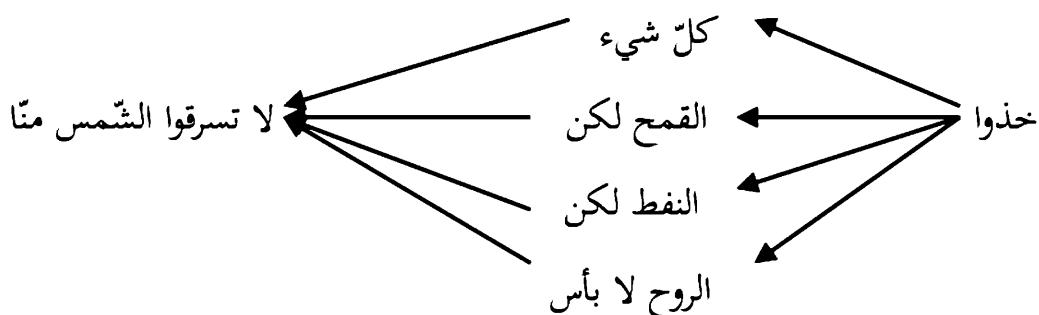
بتكرار لفظة "سعادة" مع إجراء تغيير طفيف على وزن بنيتها لتصبح "سعيد" ولكن المعنى العام لم يتغير، ومثل هذا التكرار أجازه النقاد المحدثون وأدخلوه ضمن التكرار الاستقافي.

### التكرار المركب

التكرار المركب يختص بتردد السياق (جملة أو عبارة)، من أساليب التكرار المركب هو تكرار العبارة، يعمد الشاعر فيه إلى تكرار عبارة معينة في بداية كلّ مقطع أو نهايته، أو في بداية القصيدة ونهايتها، أو أحياناً في بداية ونهاية كلّ مقطع. من نماذج تكرار العبارة في قصيدة "لا تسربوا الشمس منا":

خُذُوا كُلَّ شَيْءٍ وَلَا تُسْرِقُوا الشَّمْسَ مِنَّا / خُذُوا الْقَمْحَ لَكُنْ ... / خُذُوا النَّفْطَ لَكُنْ ... / خُذُوا الرُّوحَ لَا بَأْسٌ / لَا تُسْرِقُوا الشَّمْسَ مِنَّا.<sup>١</sup>

لقد أصبحت عبارة "لا تسربوا الشمس منا" مركزاً يدور حوله الحديث، أو كأنّها مفتاح المعنى والشعور معاً. فهذه العبارة التي اتخذها الشاعر عنواناً لقصيدته عامرة بنبرة من الحزن، وهي في الواقع تحليل على استلاب الكيان الصهيوني لوطن الشاعر الذي يتجسد في كلمة "الشمس" في هذه العبارة. من ثم، الشاعر عندما يريد أن يلحّ على خلود وطنه وهويته، يستعمل عبارة "لا تسربوا الشمس منا" التي نشر من ورائها بتصحياته المادّية والروحية وتأثيره وإثارة مشاعره التي تعمّها الثورة والغضب، ويصيّبها الحزن والألم. إنّ التكرار هنا يؤكد على تمسّكه بالملوكيّة ويجسد عشقه للوطن، وهو إضافة إلى نغم موسيقي تناغم مع دلالة المقطع فقد حقّقت هذه العبارة تنوعاً إيقاعياً نابعاً من بنية التكرار نفسها، كما أنها شكلت استقراراً دالياً وإيقاعياً، يمنع القصيدة عنصر الارتباك والتّمحور بمجيئها المنتظم في بداية المقطع ونهايته. فقد تكررت هذه العبارة مرتين في المقطع ويمكن ملاحظته خلال الترسيم التالية:



قد يأخذ تكرار العبارة عند المقادمة بعداً دينياً من خلال تكرار عبارة "أَبْيَتِي إِنِّي عَلَى ثُقَّةٍ" مع مفردات توحى إلى هذه النزعة مثل "الْحَقُّ"، "عِنَاءٌ وَاحِدٌ" في قصيدة "عَلَى شَبَكٍ"، حيث خلق إيقاعاً منتظاماً ونغماً متكرراً مشحوناً بالتأكيد:

أَبْيَتِي إِنِّي عَلَى ثُقَّةٍ / بِعِنَاءٍ مِنْ وَاحِدٍ أَحَدٍ / أَبْيَتِي إِنِّي عَلَى ثُقَّةٍ / بِالْحَقِّ، بِالنَّصْرِ / مَهْمَا اسْتَبَدَ ظُلْمٌ  
الْحَلِكُ / أَبْيَتِي إِنِّي عَلَى ثُقَّةٍ<sup>١</sup>.

يعتبر هذا التكرار من أبسط تكرارات العبارة لأنّه يقوم مقام التوكيد اللغوي في أداء الدلالة، ففي المقطع السابق يصرّ الشاعر بكل الثقة والتحدي على عنانة الله تعالى بجم وعلى حتمية النصر وبزوع الفجر وإزالة الظلم من خلال تكرار عبارة "أَبْيَتِي إِنِّي عَلَى ثُقَّةٍ"، يعيش الشاعر أزمة نفسية إثر سيطرة الظلم الحالك على أمته، فمهما حلّ به ومهما جرى له إنّه لن يتخلّى عن نزعته المثالية تجاه مستقبل بلده وأمته. إنّ تكرار هذه الالزمة الإيقاعية قد أضفى على غنائية هذا المقطع الشعري، حيث وضع المتلقّي في حالة شعورية متأكدة ومتشوّقة بمستقبل باهر للشعب الفلسطيني. إنّ تكرار هذه العبارة في بداية المقطع حتى نهايتها، فرض نسقاً إيقاعياً موحداً احتوى بقية النظم الإيقاعية المتولدة عن التكرارات الأخرى في المقطع وفي القصيدة كلهما، كما فرض نسقاً دلائلاً أيضاً.

يعتمد هذا النمط من التكرار على ورودها في بداية المقطع أو القصيدة واستمرار تكرارها حتى نهايتها بحيث يشكل مفتاحاً يلقي بظلاله الإيقاعية والدلالية على عالم القصيدة. ينبع هذا التكرار في ديوان المقادمة عنصر الارتكاز والمحور لأن القصيدة تدور رحاها الدلالي والإيقاعي بهذا التكرار. إنّ هذا التكرار يؤدي دوراً وظيفياً أكثر أهمية، لأنّ دخوله في بنية القصيدة وطبيعة عمله، إذا ما وظّف على نحو صحيح وبما يناسب حاجة القصيدة إليه تشكيلياً يؤمن إنهاً واضحاً ومصرياً على عموم فضاء القصيدة ومساحة فعالياتها. فإنه يعمل إيقاعياً ودلائياً ضمن مناخ واحد، وبأداء متناسق يفضي إلى نتائج موحدة.

#### النتيجة:

- كرر المقادمة الأصوات المهموسة والحقيقة كالكاف والراء للمعنى الرقيقة كالحزن والذكرى والحنين والأصوات المجهورة كاللام للمعنى الظاهرة والقوية كالصمود والمقاومة وعدم الرضوخ للظلم. النقاد المحدثون درسو الأصوات ضمن أسلوب التكرار خلافاً للقدماء الذين لم يعطوا تكرار الأصوات أي أهمية تذكر، بل فصلوها عن التكرار ودرسوها ضمن ما يعرف بالمعاضلة الكلامية.

- إنّ الشاعر يريد من خلال تكرار البداية أن يرصد تضحيات الأبطال، وفاء لهم، واعترافاً بفضلهم بمحفل الترغيب والترهيب، فهو عندما يكرر اسمًا معيناً يؤمن أنه قادر على إثراء تجربته والتعبير عنها، إضافة إلى أنه رسم بهذا التكرار معانٍ الانكسار والحالة النفسية المتأزمة لديه من أجل الظروف المأساوية التي يعيشها في وطنه المسلوب. إنّ هذا النمط من التكرار في شعره يؤدي وظائف جديدة أكبر من مجرد التوكيد وتحقيق التناص الإيقاعي فهو بهذا التكرار يشكل مظلة شعرية تحيم على مناخ القصيدة وتحتويها.
- يحاول المقدمة أن يرسم من خلال تكرار النهاية صورة رثاء ابنه الذي طواه البحر، يؤدي هذا التكرار دوراً شعرياً مقارباً لتكرار البداية في شعره، من حيث المدى التأثيري الذي يتترك في صميم تشكيل البنية الشعرية للقصيدة، غير أنه ينحو منحى تجاهياً في تكثيف دلالي وإيقاعي يتمركز في خاتمة القصيدة.
- إنّ تكرار المحاورة في شعر المقدمة يوحى بالمقاومة والاتحاد معاً إضافة إلى تعميق الفكرة الدينية في ضمير المتلقى، فالملاحظ في تكرار المحاورة أنه يحمل قدرة أقل من تكرار البداية والنهاية في دوره التنظيمي للإيقاع والدلالة، حيث تحصر قدرته لهذا التنظيم في سطر واحد، إنّ هذا التكرار الذي يعتبر ضرباً من البديع يختلف عما كانت عليه في السابق، حيث يتميز في شعر الحداثة بالامتداد الدلالي للمعنى.
- من خلال التكرار الاستقائي، حلقة المقدمة في سماء هوبيته المسلوبة، إذ رسم في هذا التكرار انفلات عاطفته وحالة المرأة التي تعتصر قلبها إثر فقد ابنه واستلاب وطنه. إنّ للتكرار الاستقائي دوراً خفياً في إظهار الدلالة والإيقاع بالنسبة إلى الأنماط الأخرى، ولا يتميز بالتنظيم والدقة كما لا يتمتع بانسيابية حركية إيقاعية واضحة في القصيدة بأسرها؛ يمكن أن نعتبره نوعاً من رد العجز على الصدر الذي يقع في حشو الكلام.
- لقد بُرِزَ في التكرار المركب كثير من القضايا الإنسانية والاجتماعية، فعمل المقدمة على توظيفه للدلالة على الأغراض الطوباوية كحتمية النصر ويزوغ الفجر، والتمسك بالهوية الفلسطينية وحبّ الوطن حتى الانصهار فيه، ودعم الثورة ضدّ الاحتلال وترسيم المعاناة التي ذاقها في طريق المقاومة. وإنّ التكرار المركب في شعره كان يعمل إيقاعياً ودلائياً ضمن مناخ واحد، وبأداء متناسق يفضي إلى نتائج موحدة، وعندما يستخدمه يجعله بؤرة دلالية وإيقاعية تدور حولها القصيدة بأسرها فيتميز هذا النوع من التكرار بعنصر الارتباك والتحول والذي يجعله مختلفاً عن التكرار البسيط.

## قائمة المصادر والمراجع

### أ. الكتب:

١. القرآن الكريم.
٢. أنيس، إبراهيم، **موسيقي الشعر**، الطبعة الثانية، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٥٢ م.
٣. البكوش، الطيب، **التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث**، ط٣، تونس: مكتبة الإسكندرية، ١٩٩٢ م.
٤. الحسانى، أحمد، **باحث في اللسانيات**، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية بن عكnon، د.ت.
٥. سليمان داود، أمانى، **الأسلوبية والصوفية** (دراسة في شعر الحسين بن منصور الحلاج)، الأردن: ٢٠٠٢ م.
٦. عاشور، فهد، **التكرار في شعر محمود درويش**، عمان: المؤسسة العربية، ٤٢٠٠٤ م.
٧. عباس، حسن، **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨ م.
٨. عبدالجليل، يوسف حسني، **التمثيل الصوتي للمعاني** – دراسة نظرية وتطبيقية في الشعر الجاهلي، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، ١٩٩٨ م.
٩. عبدالمطلب، محمد، **بناء الأسلوب في شعر الحداثة – التكوين البديعي** –، بيروت: دار الفكر، ١٩٨٨ م.
١٠. \_\_\_\_\_ **قراءات أسلوبية في الشعر الحديث**، مصر: الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٥ م.
١١. عبيد، محمد صابر، **القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية**، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠١ م.
- ١٢ - العسكري، أبو هلال، **الصناعتين: الكتابة والشعر**، تحقيق مفید قمیحة، ط٢، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٨٤ م.
١٣. علوان، أحمد محمد وآخرون، **مقاربات نقدية في شعر إبراهيم المقادمة**، غزّة: منتدى أبجاد الثقافى، ٢٠٠٤ م.
١٤. العيد، يمنى، **في القول الشعري**، المغرب: دار توبقال للنشر، ١٩٨٧ م.
١٥. القيرواني، ابن رشيق، **العمدة**، ج٢، تحقيق: عبدالحميد هنداوى، بيروت: المكتبة المصرية، ٢٠٠١.

١٦. الملائكة، نازك، *قضايا الشعر المعاصر*، ط٨، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٨٣ م.
١٧. المقادمة، ابراهيم، *لا تسربوا الشمس منا*، فلسطين: مجلس طلاب الجامعة الإسلامية، ٢٠٠٣ م.
١٨. يونس، علي، *نظرة جديدة في الشعر العربي*، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣ م.

#### ب. المقالات:

١٩. رباعة، موسى، *التكرار في الشعر الجاهلي دراسة أسلوبية*، جامعة اليرموك، مؤتمر النقد الأدبي، الأردن، العدد العاشر، صص ٢٢-١، ١٩٨٨ م.
٢٠. غنيم، كمال احمد؛ الهشيم، جواد اسماعيل، *جماليات الشعر الإسلامي الفلسطيني المعاصر*، مجلة الجامعة الإسلامية، العدد الثاني، المجلد العشرون، صص ٩٧-٥٩، ٢٠١٢ م.
٢١. ملا إبراهيمي، عزّت، *التراث الفني لأسلوب الاستفهام في الشعر الفلسطيني المقاوم* ديوان إبراهيم المقادمة أنموذجاً، مجلة آفاق الحضارة الإسلامية، العدد الأول، السنة التاسعة عشرة، صص ١٤٥-١٢٣، ١٤٥ هـ.

## بافت تکرار و روش‌های آن در دیوان «لا تسرقوا الشَّمْسَ مَنَا» از ابراهیم مقادمه (پژوهشی در سبک شناسی آوایی و معنایی)

امین نظری تریزی\*، محمد خاقانی اصفهانی\*\*، سید فضل الله میر قادری\*\*\*

### چکیده

تکرار پدیده‌ای سبکی در متون ادبی است که نقش بارزی در دو ساختار آوایی و معنایی ایفا می‌کند. مقادمه از جمله شاعران فلسطین است که تکرار به وضوح در اشعارش دیده می‌شود و این پدیده یک ویژگی بارز سبکی در ابداعات شعری‌اش به شمار می‌آید. تکرار به دلیل اهمیت و نقش پر رنگی که در پرده برداشتن از زیبایی‌ها و موسیقی شعر ایفا می‌کند و همچنین به دلیل نقش کاربردی و معنایی‌اش، از دیرباز تاکنون مورد توجه شاعران و نقادان قرار گرفته است؛ از این روی بررسی این پدیده در متون شعری ضروری به نظر می‌رسد. در این میان ملاحظه می‌کنیم که مقادمه از این تکنیک نیز به صورت ملموس در اشعارش بهره برده است، بنابراین در راستای تحلیل این پدیده در اشعار شاعر برآئیم که بر مهمترین مفاهیم اصلی شعر پایداری مقادمه دست یابیم و چگونگی کاربرد این تکنیک را در تعمیق دو لایه معنایی و آوایی و رابطه آن را با انواع بدیع مورد تحلیل و بررسی قرار دهیم. یافته‌های پژوهش بیانگر این است که شاعر اصوات حاء، همزه، و کاف را برای پرده برداشتن از سختی موضع عاطفی روبرو شده با آن بکار برده، و از صوت لام برای مضامین قوی همچون ایستادگی و مقاومت، و از طریق آمیزش بین دو صوت نون و یاء برای ترسیم غم و اندوه رسوخ یافته در وجودش بهره برده است. ناقدان قدیم این نمونه از تکرار را تحت عنوان معاضله مورد بررسی قرار دادند، و آن را امری جدای از اسلوب تکرار به حساب آوردن، مقادمه به واسطه تکرار بدایت با هدف تشویق، به ترسیم گری فدایکاری‌ها پرداخته، و تکرار نهایت در اشعارش نموداری از سوگواری برای تاثیر گذاری بر خواننده بوده است، این دو نمونه از تکرار همچون چتری هستند که فضای قصیده را پوشانده و آن را در بر می‌گیرد. شاعر به واسطه تکرار ضمیر "نحن" ترسیم گر اتحاد فلسطین و غم و اندوه جمعی‌شان و به واسطه ضمیر "أنت" از عمق رابطه‌اش با فرزند فقیدش پرده برداشته است، تکرار مرکب در دیوان شاعر با دو عنصر محوریت و اتکا از تکرار بسیط متمایز گشته و از آن به منظور تعمیق مضامین آرمان گرايانه، عشق به وطن، و حمایت از قیام استفاده کرده است.

**کلیدواژه‌ها:** تکرار، سطح آوایی، سطح معنایی، ابراهیم مقادمه، لا تسرقوا الشَّمْسَ مَنَا.

\* - دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، ایران.

\*\* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه اصفهان، ایران (نویسنده مسؤول).  
m.khaqani@fgn.ui.ac.ir

\*\*\* - استاد گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه شیراز، ایران.

## **The Phonetics and Semantics of Repetitions in “Don’t Steal the Sun from us” by Abraham Almoqademe:**

**Amin Nazari Tarizi**, Arabic language and Literature Ph.D. candidate,  
University of Isfahan.

**Mohammad Khaqani Isfahan**, Professor, University of Isfahan.  
(Corresponding Author)

**Sayyed Fazlallah Mirqaderi**, Professor, University of Shiraz.

### **Abstract**

Repetition is a stylistic phenomenon in literary texts and plays a prominent role in the phonological and semantic structure. Abraham Almoqademe is a resistance poet who uses repetition as a stylistic device in his poems. In this study, we survey his employment of the repetition of letters and words and sentences in the court "don't steal the sun" as strategies to convey meaning and rhythm. We also describe the most important aspects of repetitions in this poem, relying on statistics and stylistic analysis. Repetition is worth researching because it is one of the most important characteristics which Palestinian resistance poems are recognized by. By surveying repetition, we intend to understand the technical and aesthetic aspects this poetic text. The findings of this study show that repetitions in this poem are both simple and compound repetitions. Simple repetitions are the repetition of sounds and words while compound repetitions are the repetition of sentences. in the Moqademe's poem, repetitions are not random and accidental but they are is purposely and systematically harmonized with the music and meanings in the poem in order to demonstrate his love of Palestine, express his sorrow for tragedies and the loss of relatives and friends, and blow invigorate the spirit of resistance and revolt against the occupation.

**Keywords:** repetition, phonetic structure, semantic structure, Abraham Almaqadame, Do not Steal the Sun from us.

## صور الشيخوخة في شعر العربي

عبد الكريم يعقوب\* ولجين بيطار\*\*

### الملخص

ينشد هذا البحث الكشف عن أبعاد النفس الإنسانية لدى واحد من شعراء العصر الأموي، ويلقي الضوء على بعض التبدلات التي طرأت على الحياة الأموية، والتي جعلت الشاعر يفكّر في أمور أوسع أفقاً، وأشد تعقيداً مما سبق، فكان جلياً أن تتعكس المؤثرات على صور الشيخوخة في شعر العربي، ذلك أنّ الشاعر، لعله استخدم صور الشيخوخة للتعبير عن هواجس العجز، والضعف، والقهر، وانعدام القدرة على الفعل وهو في حبسه، ولربما مات العربي وما يبلغ مرحلة الشيخوخة. فتأثرت هذه الصور أن تكون الصوت الحرّ، والمتنفس الميتافيزيقي الذي يخترق لا شعور الإنسان، ويعيد تشكيل صورته في الواقع، فبدت أكثر الصور صدقاً، وأدقّها حكماً في إعادة رسم صورة الواقع في المجتمع الأموي، وقد استواعت صور الشيخوخة مساحة إيقاعية واسعة، فبدت وسيلة فنية ثرية ساعدت في إعادة تشكيل صورة الإنسان. كما أثبتت هذه الصور ظهور النزعة القصصية في الشعر الأموي التي تصفي جمالاً فنياً متميّزاً، وتُنْفَصِحُ عن دواليل إنسانية، وتكتشف عن رؤيا واعية، وتمدّنا بأحساس، ومواقف عانها الإنسان في العصر الأموي.

**كلمات مفتاحية:** الشيخوخة؛ العربي، العصر الأموي.

\* أستاذ في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا، (الكاتب المسؤول) ٠٠٩٦٣٩٣٣٦٠٩٧٧٧

\*\* طالبة دكتوراه في قسم اللغة العربية، جامعة تشرين، اللاذقية، سوريا. lujain\_bitar@yahoo.com

تاريخ الوصول: ١٩/١/٢٠١٤ هـ. ش = ٠٨/٠٤/٢٠١٤ م تاريخ القبول: ١٣٩٣/٠٢/٠٨ هـ. ش = ٢٨/٠٤/٢٠١٤

**مقدمة:**

كثرت الدراسات التي تحدثت عن حيوانات شعراً بني أمية، وعن التغيرات السياسية والاجتماعية التي طرأت على جوانب الحياة في هذا العصر، ولاسيما الظروف التي أنتج فيها الشعراء ما أتجوه، لكننا في حاجة إلى دراسات تعالج النصوص الشعرية، معالجة نقدية جمالية تظهر إبداع الشاعر، وتبيّن القيم الفنية التي تحملت في تجربته الشعرية، ومنها موضوع هذا البحث؛ لذلك آثرت الدراسة أن تعالج صور الشيخوخة في شعر العرجي "عبد الله بن عمر بن عمرو بن عثمان بن عفان الأموي القرشي"، الشاعر المكي الأموي الغزل، المتوفى نحو ١٢٠ هـ<sup>١</sup> أملأً في إضافة شيء مفيد إلى ما كتب عن شعر العرجي، وسعياً إلى عقد دراسة مستقلة تتناول صور الشيخوخة في شعره؛ ذلك لأن الدراسات التي عرضت لشعر العرجي في هذا العصر، لم تعرض لموضوع هذا البحث، وكانت وقفاً لها عند بعض شعر العرجي تختلف عن وقفة هذا البحث على هذا الشعر، ومنها - على سبيل المثال - العرجي وشعر الغزل في العصر الأموي لوليم شقير.

ولعل أهمية البحث تكمن في دراسة الصورة، وغنى هذه الصور في شعر العرجي؛ فكراً وصياغةً، فالشاعر لا يحشد في نصّه اللغة الدالة القريبة الحاضرة في ذهنه، بل يتوقف طويلاً عند الألفاظ، يتأملها ويتقيها، ثم يعيد تشكيلها وصوغها بما يتناسب والدلالة الوجدانية، وقد يغير من أبعاد صياغتها فنياً، وقد يحطم من أنسقتها ليخلق لنفسه نمطاً جديداً تتحقق رغبته، ورغبة المتلقي في المتعة الفنية المتوقعة من إبداعه؛ فمن أهم خصائص التعبير الشعري أنه تعبير بالصورة، يتميّز بدقة تحديده للتجارب ومفرادتها، ويؤسّر له ذلك قدرته على التحدث بلغة مرئية مشخصة، تقاد تعادل حدوس الأشياء والتجارب ذاتها، بما يحقق له القدرة على استيعاب الحياة من حوله.

ويتناول البحث صور الشيخوخة في شعر العرجي، التي يتلمس فيها اهتمامات الشاعر، وماهية ذوقه، ومسالك نفسه، أو بكلمة أخرى اكتشاف طريقة تفكيره، وملامح نفسيته.

**منهج البحث:**

هذه الدراسة نصية، اعتمدت على استقراء النصوص الشعرية، وبنية عليها، فهي تحلل النص وتوؤله، بغية إبراز الجوانب المعنوية، والفنية، بأبعادها. وتستعين بما يغطيها، ويستكمّل جوانبها من المناهج،

كالمنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، كما تستعين بمقولات نقدية حديثة في دراسة الصورة، رغبة من الدارس في تفسير النصوص تفسيراً دقيقاً، وتأويل المعانى فيها تأويلاً سليماً.

الشيخوخة مرحلة من مراحل الحياة، بل قبل آخر مراحلها<sup>١</sup>، والعجز الذي تخلفه؛ مظهراً، ومضموناً في مناحي الحياة، يدفع الإنسان إلى أن يكون أكثر حذراً في مواجهة هذه المرحلة، وفي التعامل معها. وكان الشاعر الأموي واعياً لها؛ يدرك خطر الشيخوخة في تهديد علاقته بالمرأة، والتغزل بها، وما تخلفه من رفض، وازدراء. فلحاً بعض الشعراء إلى تجاوز شبع الشيخوخة باللذة؛ وسيلةً من وسائل التعبير عن الاغتراب، وطريقاً آمناً للوجود في الحياة، والموت.

وقد كشفت أشعار العربي عن شغفه في بلوغ اللذة بطرق مختلفة، وفاقاً لذاته؛ فهي حالة انفصال، واتصال في آن معاً، يريد الإنسان أن يتعد عن واقعه المؤلم، وينفصل عنه بوصفه عدماً قادراً على محوه، وهو في لحظة الانفصال يكون قد بدأ تحقيق وجوده باتصاله بعالم يسمى به إلى عالم اللذة، ولكن، كيف تخللت اللذة في أشعار العربي، وهل استطاع أن يتجاوز هواجس الشيخوخة، ببلوغها؟ فـ؟

يدرس البحث صور الشيخوخة والعقل، وصور الشيخوخة والحياة، وصور الشيخوخة والعجز، هذه الصور التي تحمل دلالات فنية عميقه، وتعلن موقف الشاعر في أمور متعددة؛ منها الجميل، ومنها القبيح.

#### ١. الشيخوخة، والعقل:

لقد حاول العربي أن يواجه الشيخوخة بالاعتراف بها حيناً، وبتجميدها حيناً آخر، وبتجاوزها أحياناً كثيرة، فقال:<sup>٢</sup>

تِلْكَ عِرْسِي تَلُومُنِي فِي التَّصَابِي	مَلَّ سَمْعِي وَمَا تَمَلَّ عِتَابِي
أَهْجَرَتْ فِي الْمَلَامِ تَرْعُمُ: أَنِّي	لَاخَ شَيْئِي وَقَدْ تَوَلَّ شَبَابِي
أَنْ رَأَتْ رَوْعَةً مِنَ الشَّيْبِ صَارَتْ	فِي قِدَالِي مُبِينَةً كَالشَّهَابِ

<sup>١</sup>. ابن منظور، لسان العرب، شيخ ٢٥٤/٧. وهي غالباً عند الخمسين، وهو فوق الكهل، ودون المهن. وــ ذو المكانة من علم أو فضل أو رياضة.

<sup>٢</sup>. العربي، الديوان، ٤-١١٥. اهجر في منطقه وبه، إهجاراً وهجرأ؛ استهراً. الروعة: المسحة والعلامة، والقدال: جماع الرأس من مؤخره، والشهاب: الشعلة الساطعة من النار. اعتشى النار وعشى إليها: رآها ليلاً فقصدتها، ناهيًّا: زاجري، وونخط الشيب: اختلاط بياض الشعر بسواده، ودرس الخضاب: نصوله وانكشافه، وفي الأصل: به. ولعله: بدا.

تَحْتَ لَيْلٍ بِكَفٍ قَابِسٌ نَارٌ  
 إِعْتَشَاهَا بَعَارِضٍ مِنْ سَحَابٍ  
 قُلْتُ: مَهْلًا فَقَدْ عَلِمْتِ إِبَائِي  
 مِنْكِ هَذَا وَقَدْ عَلِمْتِ جَوَابِي  
 لَيْسَ نَاهِيًّا عَنْ طِلَابِ الْغَوَانِي  
 وَخُطُّ شَيْبٍ بَدَا وَدِرْسُ خَضَاب

يبدو أنَّ الشاعر ينوي أن يتخد موقفاً صريحاً من الزمن، ومن تأثيره في الإنسان، ولا سيما حين يتقدّم به العمر، ويبلغ به مرحلة الشيخوخة التي تمثل مرحلة الصحو الزمني، فهي تنذر الإنسان برحلة الوداع عن الحياة الدنيا، وتجعله في الوقت نفسه ينصلع لها، ويتشبّث بها بوصفها الوجود في أضعف حالاته. فالعرجي يعترف بها على لسان زوجه (لاح شيب، وقد تولى شبابي) صورة تقريرية بصرية، تتسم بالوضوح، وتعترف بالشيخوخة حالة شعورية ناجمة عن العجز الناتج عن تقيد الحرية، وعلى الإنسان التعايش معها؛ لأنَّ الشاعر يدرك أنَّ الاعتراف قوة، وهو وسيلة تعبيرية يتجاوز فيها الإنسان محنة، بمواجهتها، فعلى الرغم من أنَّ الشيب رمزٌ فاضح، ومسؤول عن المنغصات والآلام التي تنتاب الإنسان في حياته، بمحده يصرّح عنه تصريحًا مباشراً، وفق حركة زمنية (تولى) تشي بالخسارة، والفقد، والحسرة. وكان ذلك على إيقاع المقابلة (لاح شيب، وقد تولى شبابي) الذي ربط ظهور الشيب بغياب الشباب؛ فلم يمنع جوهر الإنسان فرصة للدفاع عن شبابه، بل جعله يخضع للشكل، ويتابع له، لا بل أصرّت المقابلة - بإيحاءاتها الفنية - على تذكير الإنسان بحركة الزمن، وما يخلفه من آثار تظهر على جسده، ومضمونه.

ولربما حملت صورة الاعتراف بالشيخوخة معاني الخلاص، والتحرر من الزمن؛ لأننا نراه ينتقل إلى صور فنية، ذوات بني خيالية تحمل دلالات رؤيوية مشبعة بالأمل، والتجدد (روعة من الشيب.... كالشهاب) إذ حاول الشاعر تجميل حالته، بالانتقال إلى الشيخوخة-النور، فنجد أنه ينتقل من الخوف، والغموض (روعة) التي تكشف عن الارتياح الناتج عن وضوح التبدلات في حياة الشاعر، وعن الانكسار النفسي الذي يعانيه، إلى الاستقرار، والوضوح. وقد ساعدت على هذا الانتقال الصورة التشبيهية التي فاضت بالمؤثرات الحسية، والتي بدت آثارها واضحة في النفس البشرية؛ إذ دفعتها للتمييز بين الرهبة القبيحة التي تؤسس للقلق، والظلم، والرهبة الجميلة التي تستعيد الحياة، وتبشر بالنور؛ ما يجعلنا نتفق مع محمد ناجي

في أن الأبعاد النفسية للتشبيه تكمن في إظهار الفوارق، والاختلافات للتمييز بين المشبه، والمشبه به<sup>١</sup>، كما ظهرت ملامح النزعة الفردية في الصورة من خلال حسر بصيرة الشيب فيه (صارت في قذالي) لتوحي بالغرور، والتكبر على الزمن، وتشير إلى أنه يسير في طريق واضح مستيقن منه. ولعل هذه الصور تعبر عن فهم خاص ل الواقع لمواجهةه، وتذليل صعابه.

ويستكمل الشاعر صورة الشيخوخة بالنار، والتي تبدو حلم الشاعر ووسيلته لتحدي الزمن؛ فتشبيه الشيب بالنار يعني أن ثمة تشابهاً بين مرحلة الشيخوخة، والطبيعة، وفيها الإنسان يصبح ألياً؛ لأنّ النار عنصر من عناصر الطبيعة الأربع (الماء، والهواء، والنار، والتّراب)، وهو عنصر مكون لهذه الطبيعة، ولما كان الشيب ناراً فذاك يعني أنه يحمل دلالات فنية توحى بالثبات، والديمومة، وكونه ناراً فهذا يعني أنه نور. هذه الصفات العجائبية للشيب يجعل الإنسان ذا قدرة مميزة على كشف أسرار الحياة ومغاليق المجهول، والغوص في أعماق الذات، وربما ساوت في لوعي الشاعر الذات الإلهية. وبذلك تستطيع الشيخوخة أن تصلنا بالأبواب جميعها، فينكشف الستر، وينقشع الضباب، لنheim في إيحاءات شعرية خلّاقة بين عالمي التخييل، والواقع. ولعلّ العرجي يتوجه بالمتلقي للتمييز بين (الشيخوخة، المظهر) التي تحمل دلالات القوة، والحكمة، والتعقل، و(الشيخوخة، الإحساس) التي تختلف الضعف، والعجز.

وينتقل العرجي إلى أسلوب آخر في مواجهة الشيخوخة، ألا وهو اللذة شعاراً في قهر الزمن (ليس ناهيّ)، وتحديه على حدّ تعبير هوراس "أيتها الغد كن ما شئت، فقد عشت يومي هذا كاملاً"<sup>٢</sup> فيختار اللذة المؤقتة، ويخصّ الغواني بها؛ بوصفهن سلعاً تُستخدم في إرضاء النفوس، وإثبات ذواها الغائبة، ييد أنه لا يدرك أنه يتشاري في اللحظة نفسها، ويسطر العجز عليه، إضافةً إلى السموم التي يفرزها التملّك، وأضرّها الغلّ الناجم عن الطغيان "الذي يحتلّ مقاماً كبيراً في نفسية النساء المنذورات للشهوة، والتملّك"<sup>٣</sup> فهو عجز مستلزم، مصيره الموت في الحياة، وإلغاء الذاتية الإنسانية، وكان سببه تشويه معنى اللذة في الحياة التي يقصد بها غياب الألم، وتأسيس الوجود. ولعلّ في هذه الصورة ما يؤكّد ازدياد تعلق الرجل بالمرأة

<sup>١</sup> - انظر: مجید ناجي، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، ١٩٥-١٩٢.

<sup>2</sup>. Horas, complete works, 89.

<sup>٣</sup> - ألبير كامو، الإنسان المتممّد، ٢٣.

كلّما تقدّمت به السنون، ليثبتت من خلاها وجوده "ولاشك في أن الإحساس العميق باللذة والسرور من خلال المرأة مظهر حقيقي لممارسة الحياة، والسعى الأكيد للحصول على المزيد من هذه المتعة، والاستمساك بها؛ لأنّها رمز الحياة"<sup>١</sup>، إلا أنّ توجّه الإنسان إلى اللذة الآنية -المتمثلة بصورة الغواني، التي توحّي بانفلاتها من الشرط الاجتماعي - "تحدد وجوداً للموت"<sup>٢</sup> ويكون الشاعر في هذه الصورة قد أخفق على صعيديّ: الذات، والرؤيا.

ولا بدّ من الإشارة إلى النزعة القصصية التي بدت واضحة في السرد (تلومي...، تزعم أني....، أن رأت روعة....) الذي حاول الشاعر من خلاله أن يصعد السرد الدرامي، ليجعل من نفسه حالة استفزازية لا ترضى بالعدم، وتريد أن تندفع نحو إثبات وجودها، فتظهر صيحته من خلال الحوار الذي يدعو فيه إلى تبطيء الزمن (قلت: مهلا..) وهنا تتضح ردة فعل الشخصية (الشاعر، البطل)، ودفاوها التي تريد أن تكون موجودة في الواقع، والمستقبل. واستطاعت اللغة الانفعالية ان تلامس الذات المفعولة؛ لتكشف عن رغباتها التي جسّدتها الحبكة (ليس ناهي...) والتي أفصحت عن حلم الشاعر في السمو إلى اللذة الجنسية. و ما كان للشخصية (الزوج) من وجود إلا لخدمة ما يريد الشاعر؛ إذ إن استفزازها له بالزمن مطابق لما يريد في الاندفاع نحو اللذائد، والانتصار على العدم. ولعله يهتم بردة فعل المتلقى، لذلك استعان بالشكل الدرامي، ليبرر للمتلقى دوافعه الجنسية من جهة، وليواصل النص الشعري طريقه إلى قلب متلقيه من جهة أخرى. وهنا تؤكّد الصورة السردية -مرة أخرى- أنّها منتزعـة من حالة فردية، وقضيتها هي قضية الذات.

## ٢. الشيخوخة، والحياة:

لقد منح الشاعر الشيخوخة قيمةً فنية، لتكون وسيلة جمالية تثير فضول المرأة في تعرّف التغيير الشكلي الذي يخلّفه الزمن في الإنسان، فقال:<sup>٣</sup>

<sup>١</sup> - محمد الزير، *الحياة والموت في الشعر الأموي*، ٤٩٦.

<sup>٢</sup> - انظر جان بول سارتر، *الوجود، والعدم*، ٨٤١.

<sup>٣</sup> - العرجي، *الديوان*، ٧١ و ٧٣-٧٤. خضيب: مخضوب. وشتر مئزره: قصره. والإسبال: إطالة الإزار. حالت: غيّرت، وأشیاع الصبا: أهلة وأنصاره، والصبا: الفتوة، وفي الأصل: تبدل، والتبدل: ترك الأنقة. القتير: البياض، وأنسل الشعر والريش: تساقط، ولعله أنسّل، والأصل فيه: نصل: أي زال خضابه. خيلت السماء: هّيّأت للمطر. حر كل شيء: أوسطه

رأتني خضيب الرأس شمرت مثري  
وقد عهدتني أسود الرأس مسلا  
وأقالت لأنخرى عندها تعريفينه؟  
اليس به؟ قالت بل ما تبدلا  
سوى أنه قد حالت الشمس لونه  
وفارق أشياع الصبا وتبدلها  
إذا غفلت عنه الخواضب أنسلا  
وكان الشباب الغض كالغيم خيلت  
فلما أرادت أن تبين من أنا؟  
سماء به إذ هبت الريح فانجلت  
وأذنت على الخدين بروداً مهلهلا  
أماتت كساء الخرز عن حر وجهها  
من المزن لم لاخ فيها تهلا  
فلاح ومض البرق في مكفره  
جعل العرجي من شخصه بطلاً في تحسيد صور الشيخوخة أيضاً، وبطولته تحلى في أنه يتجاوز هم  
الجسد الضعيف، ورحيل الشباب الشاق، حتى يجلب الراحة في النهاية، ألا وهي اللذة التي يطمع بها،  
ليحسد وجوده، ويتشبث بالحياة.

فاستعان بالصراع الدرامي الذي بدا - قبل أن يكون صراعاً واعينا يرتبط بين الشخصيات (النساء)،  
والبطل (الشاعر) - صراع أفكار، وسلوك. إنه صراع بين آلام الزمن، ومباهج الحياة، ليزداد هذا الصراع  
فيما بينهما، حتى يصل في آخر المطاف إلى انتصار أحدهما على الآخر.  
وكان للحوار بين الشخصيات النسوية، الذي صعد الحدث، وأوصله إلى مستوى الدرامية، دور في  
تنامي الحركة الإيقاعية التي تزامن وتسارع حركة الزمن، لتكشف عن تسلط الزمن من جهة، واستبداده  
بحسد الإنسان من جهة أخرى "الجسد عامل لا غناء عنه للوجود البشري، لكنّ الجسد يمكن أن يشوه  
هذا الوجود البشري عندما يتحول إلى طاغية مستبد أو يصبح عيناً عليه"<sup>١</sup>، ولعل في هذا الإيقاع دليلاً  
على حياة الشاعر القلقة المتمردة، وعلاقته المضطربة بمجتمعه.

وأحسن، وحر الأرض: أطيها، وحر الوجه: الوجتان، والبرد المهلل: الكساء الرقيق تضعه المرأة على وجهها. المكفرة:  
السحابة الغليظة السوداء المتراكب بعضها على بعض. وتملل المزن والبرق: تلاؤ.

<sup>١</sup> - جون ماكوري، الوجودية، ١٣٧.

ونصل إلى الحال الذي جسده الشاعر في قدرة الشيغوخة على تحريك المرأة، وتغييرها (أماتت كساء الحز...) إذ حملت الصورة معاني التمرد والثورة على بعض القيم السائدة التي ترتبط بالحجب، والحرمان، وتنبع الإنسان من إدراك الجمال الحسي، والمعنوي، والتبصر بما يمنحان البشر من نعم تفتح لهم أبواب التأمل، والإبداع، ولربما تصلهم بالذات الإلهية التي رمز إليها بالنور (وميض البرق) لتكون الخلاص الأبدى الذي يتلاقي والزمن اللامئي.

وتحمّل علاقة بين السرد التفصيلي وحياة الشاعر، وتجاربه في هذا الزمان، والمكان ( Sovi آنه...وفارق...ولاح... وكأن الشباب) فهي صور تحمل طابعاً حسياً، شكلياً، خاصاً بالعصر يسعى إلى تحطيم الإنسان، وتغييبه إذا ما تقدم به العمر، ولعل في هذه الصورة دعوة لتغيير نظرية الإنسان، ولا سيما المجتمع، في الحكم على الآخر من خلال الجوهر، وليس من خلال الشكل المزيف الذي يتعد عن قدرات الإنسان، ويستهين بها.

وقد كشف إيقاع الصورة التمثيلية (وكأن الشباب الغض كالغيم.....) عن استسلام الشاعر للزمن؛ إذ حاول أن ينقلنا من إيقاع الصورة المعنوية الضعيف المتمثل بمرحلة الشباب الذهاب، والموئي، إلى إيقاع الصورة الحسية الصاحب المتمثل بتمرد الطبيعة، وقدرتها على ما تخلّفه من آثار تخريبية يخضع لها الإنسان، فتسسيطر عليه. فشّمة تقابل بين إيقاع المدلول الحسي للصورة، والأثر النفسي الذي يشير إلى توتر الشاعر الداخلي، الناجم عن ضعف نفسه، وتبعيتها لـ(زمن، الطبيعة). من هنا نتلمس فنية الإيقاع في استنطاق ذات الشاعر؛ إذ كانوا "يستكملون به ما لا تستطيع معاني الألفاظ أن تؤديه من الأحاسيس، والمشاعر<sup>1</sup>".

وقد شارك الاستفهام التعجي في رسم الصورة، فهو جزء أساسي من الصورة الخبرية، من الدلالة المستخلصة التي رسمها الشاعر لتجميد الزمن، والتحكم بإيقاعاته، عله يتناهى مرحلة الضعف التي تؤثر في حركته في الواقع، (وقالت لأنّ أخرى عِنْدَهَا تَعْرِفُهُ؟، أليس بِهِ؟،... من أنا؟)؛ فاعتمد على الإيجاز في استفسارات المرأة؛ ليجعل من نفسه محور القصة، وبطلها، تتجاذب نحوه الأنظار، ويستتب له الوجود، ولو للحظات؛ لأنّ الجواب لا يلبث أن يحمل صورة النقيض.

واللافت للنظر هنا أنّ الشاعر يتقبل الزمن الحاضر، ويعرف به من خلال التصريح بمرحلة الشيخوخة، ولكن شرط أن تبقى المرأة بجانبه، لتبييد الزمن، بوصفها الملهم المحاري للوجود. ولعلّ المرأة في نظر الشاعر حالة غريبة يتبع خطاهما، ويسمو إليها في حال صدامه مع الواقع. ما يهمنا أنّ توجه الزمن في القصة الشعرية ارتبط بالمستقبل الوهمي الذي يتکئ على الرؤيا القاصرة التي لم تقدم واقعاً بديلاً أفضل، ولم تعالج المشكلة معالجة منطقية.

### ٣. الشيخوخة، والعجز:

لربما كشفت الشيخوخة عن تحكم الرجل بعلاقته بالمرأة، وسيطرته عليها في سائر مراحل عمره، ومهما تقدّمت به السنون، يقول:<sup>١</sup>

أَعْقِلُ مَا مِثْلَهُ الْفَتَنَى عَقْلًا -	وَلَمْ يُرِينِي - وَقَدْ أَرَى فَطِنًا
ثُرِيدُ صَرْمِي وَتَبَغِي الْعِلَّا	مَقَالُ هِنْدٍ لَمَّا مَرَرْتُ بِهَا
لَيْسَ كَمَا كُنْتَ تُعْمَلُ الرُّسُلا	أَسْمَعُ ذَا عَنْكَ فِي مُخَافَتَةٍ
فِيكَ وَأَعْصِي إِلَيْكَ مَنْ عَذَّلَأ	قَدْ كُنْتُ لَا أُخْبِرُ النِّسَاءَ بِمَا
مِنْكَ وَبَانَ الشَّيَابُ فَاخْتَمَلَأ	قَدْ لَأَخَ شَيْبُ الْقَذَالِ فَاشْتَعَلَأ
عَلَى جَوَادِ؟ وَتَلْبِسُ الْخَلَّا	حَتَّى مَتَى أَنْتَ فِي مُعَصْفَرَةٍ
أَرَاحَنِي اللَّهُ مِنْكُمْ عَجَلًا	قُلْتُ: انْظِرِنِي أُخْبِرُكِ مِنْ خَبْرِي
مِنِّي سَلِيمًا وَلَيْسَ مُشْتَغِلًا	رُدَّيْ فُؤَادِي كَمَا ذَهَبْتِ بِهِ
بِحَيْثُ يُرْضِي الْأَيْمَانَ مَنْ نَفَلَأ	هَذِي يَمِينِي بِاللهِ مُجْتَهِدا
وَلَا تَبَدَّلْتُ غَيْرَكُمْ بَدَلًا	مَا جِئْتُ سُخْطًا لَكُمْ عَلِمْتُ بِهِ
مِنْ كُلِّ أَمْرٍ يُقْرَبُ الأَجَلًا	فَارْضَى بِهَا نَفْسِي الْفِدَاءُ لَكُمْ

<sup>١</sup>. العرجي، الديوان، ٧٨-٧٩-٨١-٨٢. الصرم: القطيعة. المحافظة: السر. القذال: ما بين الأذنين من مؤخرة الرأس، وتشتعل: شاع فيه الشيب. المصفرة: الشباب التي صبغت بالعصفر، وهو صبغ أصفر اللون. نفل: حلف. تملأ جذلا: انشرح صدرها من الفرح، الخلة (بالضم): الصدقة. هناء: أراحه، ويشوب: يخلط. الدخل (بالتحريك) كالدخل: وهو المكر والخدعية. السوابه: جمع سباء وسباهة، والسباه: المتکبر.

وَجِدْ لَنَا أَنْتَ تُخْسِنُ الْجَدْلَا! قالَتْ: وَهَلْ كَانَ مَا زَعَمْتَ مِنَ الـ  
 أَعْرِفُ أَنْ قَدْ تَمَلَّأَتْ جَذْلَا- إِسْتَمِعِي أَخْتُ مَا يَقُولُ - وَقَدْ  
 مِنْهُ الَّذِي قَالَ يَا أَخْتُ إِنْ فَعَـلـا قَالَتْ لَهَا: قَدْ سَمِعْتُ فَاغْتَنِـمـي  
 وَدِي مَعَ الْخُلَّةِ اخْتُ مَا قِبَـلـا قَالَتْ: فَوَاللَّهِ لَوْ بَذَلْتُ لَهُ  
 وُدَّا أَرَاهُ لِوَدْنَا دَخْلـا وَلَا هَنَاءً حَتَّى يَشْوَبَ بِهِ  
 وَلَا أَحِبُّ السَّوَابِيَّ الْمُلـلا هُوَ الْمَلْوُلُ الَّذِي سَمِعْتُ بِهِ  
 إِنْسـانـا عَيْنِ مَحْزُونَةً كُـحـلـا فَانْصَرَـفـتْ وَالدُّمُوعُ تَسْكُـبـ مِنْ

يبدأ الشاعر قصته من النهاية، وهو إخبار المتلقى أنّ زمن الحبّ انتهى، معلنًا زمن الفراق الذي أرادته الحياة أو الدنيا على لسان المرأة (تريد صرمي)، صورة استفزازية تدفع العرجي؛ ليكون بطلًا يدافع عن حبه بحجج منطقية، وأساليب فنية. وكأنّ الشاعر أراد أن يخلق صراعاً درامياً بين الشعور، واللاشعور، مستعيناً بقصة الحبّ نموذجاً يجسّد فيها نظرته للحياة؛ بوجهيها النقى، والمزيف.

فاختلق الشاعر (المرأة، هند) شخصية رئيسة في القصة، ولعلّه قد كتبَ بها عن الدنيا، يدفعها باللاشعور إلى رفض العلاقة، من أجل تنامي الأحداث، وتأزم الصراع؛ إذ يجعلها الناطقة المادية لحركة الزمن، التي تذكره بمرحلة الشيخوخة المدمرة لحياة الإنسان، وكان ذلك على إيقاع الصورة الاستعارية (قد لاح شيب القذال فاشتعل) صورة حسية تحمل رموز النار التي تنذر بالفناء، وتوحي بسرعة الزمن الذي تناغم مع سرعة الإيقاع، وألّفاً حركة سريعة تزيد من صراع الشاعر الداخلي، وتستنهض قواه، ليتحقق بمركب الزمن، ويستطيع التعايش معه. كما كشفت الصورة عن الصراع الذي يمكن في وجدان الشاعر بين الشباب، والشيب اللذين يرمزان للحياة، والموت، ويدركانه بأنّ الموت قادم "...وإذا كان ثمة شيء أشدّ مرارة على النفس من الموت نفسه، فهو إحساس المرء بأنه سوف يموت، دون أن يكون قد عاش حقّاً! وكم من أناس يموتون، دون أن يكونوا قد ولدوا أصلاً!"<sup>١</sup>

وستكمل الشخصية (هند، المرأة) صورتها بمحاججها الشكلية التي لا ترقى إلى مستوى الشعور، والإقناع. ولعل هذه الصور قد ساعدت الشاعر على الانتقال بقضيته إلى الشكل الدرامي الذي تتناهى فيه الأحداث، وتتصارع فيه الشخصيات، فيتناسي العرجي فيهما الزمن، بل تسنح له الفرصة في تحدي الزمن بالبراهين، والحجج المقنعة.

ثم يبدأ الشاعر سرده القصصي بالخطاب المباشر (للمرأة، الزمن)، حتى ليتحول إلى شخصية من شخصيات القصة، ينفعل معها، ويتأثر بأحداثها، وهو بذلك يكون قد اقترب من السرد الواقعي الذي يلغى الحواجز بين الشخصيات من جهة، والمترافق من جهة أخرى، ولا سيما بطل القصة (الشاعر)، ومن هنا يكون قد بدأ السيطرة على الزمن (قلت: انظريني)، إذ إن الضربات القوية، والقصيرة في الصورة أوحت بمعنى الجسم، والقطع، وبدت حركة الشاعر النفسية سريعة، حماسية، فالمسيقى: "...تضفي على جريان الزمن، بما أكّها تقيسه بطريقة حيّة للغاية، حقيقة، معنى، قيمة. الموسيقى توقف الزمن"<sup>١</sup>. فنجد أنه يستفيض في الصور السردية المعنوية التي تجعل منه إنساناً مرهفاً، ودوداً، وخلصاً، ومؤمناً في الوقت نفسه، إلى أن تكشف الصورة المجازية عن قضيته الرئيسة التي تشغله، ألا وهي ارتباط رحيل المرأة التي يرمز بها إلى الدنيا بمرحلة الشيخوخة (ردي فؤادي... سليماً، وليس مشتغلًا) فالعرجي يحتمل (المرأة، الزمن) المسؤولية في اغترابه، ويطالبها بإرجاع زمن الشباب الذي سلبته منه، وكأن هذه الصورة توحّي بتعطيل الشيخوخة معاني الحبّ، وقطع العلاقة بين الرجل والمرأة، مما من بدليل للشاعر إلا التوجّه إلى الحلم الذي استمدّ معطياته من العالم الوهمي الذي يتعارض و المستقبل، والأمل. ولعل الشاعر في بنائه صورته وفق التخيّل المحسوس، وضحّي موقفه أكثر، وكشف عن حاجة الرجل الملحّة للمرأة في مرحلة الشيخوخة.

ونراه يختلق شخصية ثانية تتحاور مع (المرأة، الزمن) لتقنعها بالحدّ من موقفها الجائر تجاه الرجل، وتقف إلى جانبه متأثرة بقصته، تشاركه حاليه الوجданية، وتقتنع بمشاعره الصادقة. ورئما دلت هذه الصورة على الصراع المهدّم الذي يدور في أدمغة البشر فيما بين الشعور، واللاشعور المستمدّ من النفاق الاجتماعي الذي انتشر في بعض أوساط المجتمع الأموي.

وتظهر الحبكة بالحقيقة، وتكشف الزيف، وتعترف بلاشعور العرجي في رفضه المرأة، وتحكمه بها، وعدم اكتراثه بالزمن، ولاسيما الوجود المتحقق ؛ إذ نراه يختفي من القصة ويترك المرأة ترثي نفسها، ليتخد هو دور المتفرج، أو الهاوب إلى امرأة أخرى، وقصة جديدة، ووجود آخر. وهذه القصة لربما حملت معنيين متناقضين؛ أولهما يشير إلى عجز العرجي الذي تزامن مع شيخوخته، والذي أدى إلى نفور النساء منه، وثانيهما يدل على غروره وعدم إحساسه بالشيخوخة كمظهر عجز، أو ضعف، ويريد أن يثبت ذلك فيرتد إلى مرحلة الشباب، واجتذاب النساء إليه، والانغماس بالمخاطر النسائية؛ دافعاً لتجديد الذات، وتدعيم الوجود.

### النتيجة:

لقد بدت صورة الشيخوخة في شعر العرجي أكثر تمداً، وأوسع حيلة في قدرتها على اختراق لا شعور الرجل، فكانت وسيلة للإفصاح عن الديكتاتورية الذكرية، سواء أعترف بها الشاعر أم لم يعترف؛ فالرجل موجود في مختلف مراحل الحياة، يتحكم في علاقته بالمرأة، فلا يمنعه زمن، ولا شيب، كما أنبأت، في ملاحظة الشاعر الدقيقة، ووعيه بجزئيات التشكيل، عن اعتماده على تجربته الذاتية، ووعيه للفكرة، فأضفى على الأشكال الشعرية حسناً فنياً، وانطباعاً جمالياً متميّزاً، كما أفصحت صور الشيخوخة عن مدى استيعابه الخبرة الإيقاعية، وإدراكه خطورتها في الصورة، وتركيبها واتساقها، فأصبحت صور الشيخوخة عنده نغمة تتفق، ومضمون الصورة، ورؤيا الشاعر، و موقفه؛ إذ حملت صور الشيخوخة والعقل معاني الخلاص، والتحرر من الزمن، فأوحت للرجل بالثبات والديمومة، واستعانت صور الشيخوخة والحياة باللذة أداءً لتجسد وجود الرجل؛ يتثبت ببلوغها بالحياة، فدعت هذه الصور لتغيير نظر الإنسان، ولاسيما المجتمع في الحكم على الآخر من خلال الجوهر، وليس من خلال الشكل المزيف الذي يبتعد عن قدرات الإنسان، ويستهين بها، وكشفت صور الشيخوخة والعجز عن تحكم الرجل بعلاقته بالمرأة، وسيطرته عليها في سائر مراحل عمره مهما تقدمت به السنون.

### قائمة المصادر والمراجع:

#### أولاً: المصادر والمراجع العربية:

١. إبراهيم، زكريا، مشكلة الحياة، سلسلة مشكلات فلسفية (٧)، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧١ م.
٢. ابن منظور، لسان العرب، تصحيح: أمين محمد عبد الوهاب، محمد صادق العبيدي، الطبعة الأولى، بيروت: دار إحياء التراث العربي، ١٩٩٥ م.
٣. الزركلي، خير الدين، الأعلام "قاموس تراجم لأشهر الرجال والنساء من العرب والمستعربين والمستشرقين"، مراجعة: عبد السلام علي، الطبعة الحادية عشرة، بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٩٥ م.
٤. الزير، محمد، الحياة والموت في الشعر الأموي، الطبعة الأولى، الرياض: دار أمية للنشر والتوزيع، ١٩٨٩ م.
٥. شاهين، سمير الحاج، لحظة الأبدية "دراسة الزمان في أدب القرن العشرين"، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠ م.
٦. ضيف، شوقي، في النقد الأدبي، الطبعة الثامنة، القاهرة: دار المعارف، مكتبة الدراسات الأدبية، ١٩٦٢ م.
٧. العرجي، عبد الله بن عمر القرشي، الديوان، رواية أبي الفتح، عثمان بن جنّي، شرحه وحققه: خضر الطائي، ورشيد العبيدي، الطبعة الأولى، بغداد: الشركة الإسلامية للطباعة والنشر المحدودة، ١٩٥٦ م.
٨. ناجي، مجید، الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٤ م.

#### ثانياً: المراجع المعرَبة:

١. سارتر، جان بول، الوجود والعدم "بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية"، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، الطبعة الأولى، بيروت: دار الآداب، ١٩٦٦ م.
٢. كامو، ألبير، الإنسان المتمرد، ترجمة: نهاد رضا، الطبعة الثالثة، بيروت: منشورات عويدات، ١٩٨٣ م.

٣. ماكوري، جون، **الوجودية**، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، القاهرة: دار الثقافة للنشر، ١٩٨٦م.

ثالثاً: المراجع الإنكليزية:

1. Horace, **Horace Complete Works**, Compiled by J.M.Dent & Sons LTD, Last Print, London: The Aldin Press, 1953.



## تصویر پیری در اشعار العرجی

عبدالکریم یعقوب<sup>\*</sup> ولجین بیطار<sup>\*\*</sup>

چکیده:

این مقاله بر آن است تا ابعاد روان انسانی را در شعر یکی از شاعران دوره اموی کشف کرده و برخی تغییراتی را که در جامعه اموی رخ داده، روشن نماید. تغییراتی که شاعر را به تفکر در مسائلی که دارای افق وسیع تری و پیچیده‌تر از قبل است، وا می‌داشت. تأثیر این تغییرات در تصویر پیری در شعر العرجی بازتاب می‌یابد. شاعر از این صور خیال برای بیان ترس خود از ناتوانی، ضعف، غم و رنج، و فقدان قدرت در دوره زندانی استفاده می‌کرد. و بعید نیست که العرجی قبل از رسیدن به مرحله پیری فوت کرده باشد، لذا این صور خیال صدای آزادی و تنفس میتافیزیکی است که ناخودآگاه انسان را کشف می‌کند و صورت او را در واقعیت – از نو- تشکیل می‌دهد. لذا این صور خیال درست‌ترین و دقیق‌ترین قضاوت در ارائه تصویری جدید از واقعیت در جامعه امویان شمرده می‌شود. و این تصویر از پیری حجم زیادی از شعر شاعر را به خود اختصاص می‌دهد، لذا به عنوان ابزاری هنری قدرتمند نمایان شده که در نوسازی تصویر انسان سهیم شد. همچنین این صور خیال بروز گرایش داستانی در شعر اموی را ثابت می‌کند. این گرایش جنبه هنری زیبایی به آن اضافه می‌کند، و از مکنونات نفس انسانی سخن می‌گوید، و دیدگاه آگاهانه را آشکار کرده، و احساسات و شرایط سختی را که انسان در دوره اموی از آن رنج می‌کشید، به ما نشان می‌دهد.

**کلیدواژه‌ها:** پیری، واقعیت و هنر، العرجی، شعر اموی.

\* استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشریف، سویره.(نویسنده مسؤول) ۰۹۶۳۹۳۳۶۰۹۷۷۷

\*\* دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تشریف، سویره. lujain\_bitar@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۹/۰۱/۱۴ تاریخ پذیرش: ۰۸/۰۲/۱۳۹۳ تاریخ انتشار: ۲۸/۰۴/۱۴

## The Images of Aging in Al Arji's Poetry

**Abdul Karim Yaqoub**, Professor, Tishrin University (Corresponding Author).

**Lujain Bitar**, Arabic Language and Literature Ph.D. Candidate, Tishrin University.

### Abstract

This research aims to unveil the nature of human spirit as reflected in the poems of an Omayyad poet and describe the social changes that took place in the period, changes which had major influence on the poets' ways of thinking during that era. These changes have been revealed in the deep and sophisticated thinking which have been featured clearly in the images for aging in Al Arji's poetry. These images represent the voice of freedom and the metaphysic inspiration that can penetrate the unconscious sentiments of the human being and recreate his/her picture of reality. Hence, these images are the most precise and reliable groundwork based on which one can formulate a novel picture of the Omayyad society. Poetic images of aging comprised a large bulk of the poems of this poet and therefore serve as an influential artistic tool in reshaping the features of the portrait of the human being in the Omayyad society. These images shows the emergence of storytelling in the Omayyad poetry which in turn adds distinctive artistic values and discloses the inner human characteristics. Moreover, these images provide us with different sentiments and sufferings which people have experienced during the Omayyad era.

**Keywords:** Aging, reality and art, Omayyad poetry, Al Arji.